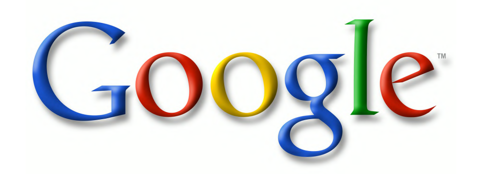
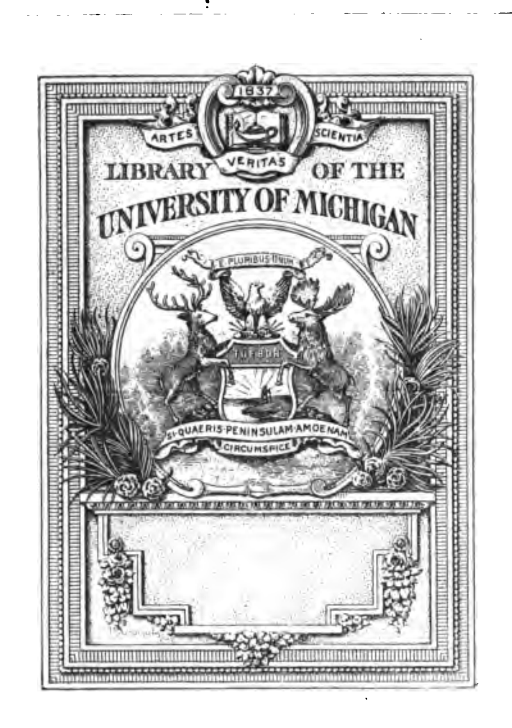
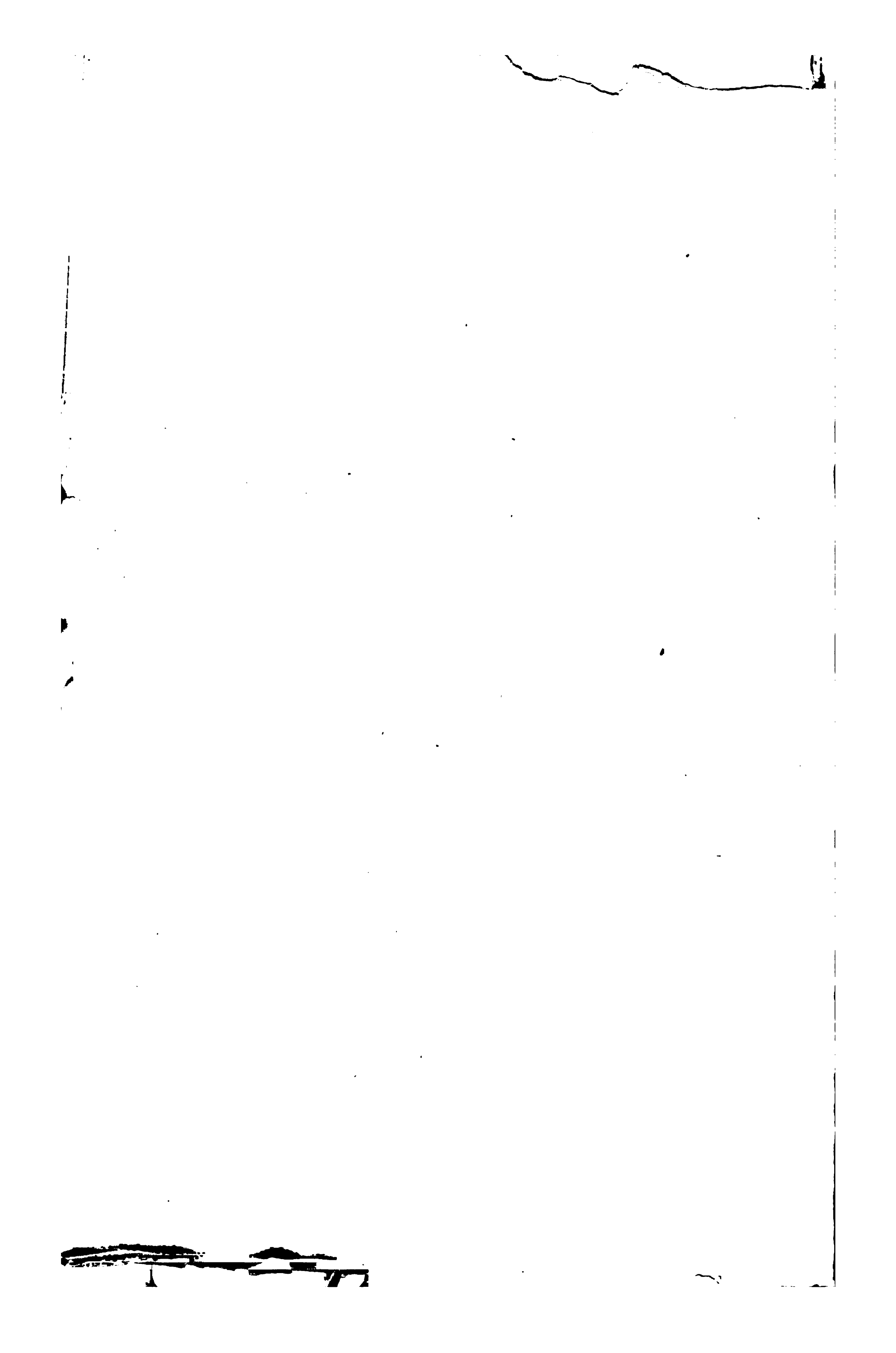



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



DER

WIDERSPRUCH IN DER MUSIK.

BAUSTEINE

ZU EINER

ÄSTHETIK DER TONKUNST

AUF REALDIALEKTISCHER GRUNDLAGE.

VON

RUDOLF LOUIS.

Motto

»Wer sie erlebt, der weiß, daß Musik Seele, Phantasie und Gefühl für den Verstand etwas schlechthin Incommensurables sind, und daß die Schönheit der Musik, die musikalische Genugthuung recht eigentlich darin liegt, daß man das Leben und die eigene Seele der wissenschaftlichen Analyse, der Verstandes-Tyrannei und Verstandes-Grammatik entzogen fühlt.«

Bogumil Goltz.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1893.

Seinem lieben Vetter und Lehrer

Friedrich Klose

widmet dieses Buch

als kleine Abschlagszahlung untilgbarer Dankesschuld

der Verfasser.

Vorwort.

»— Hat das Kunstwerk die Aufgabe, die Physiognomie der metaphysischen Essentia uns »schauen« zu machen, — und das thut in ihrer Art vor allem gerade auch die Musik, welche sonst bei den landläufigen Kunstdefinitionen draußenvor stehen bleibt — so ist es für die Kunst nicht etwa bloß ein, ihr vielleicht halb gnadenmäßig und widerwillig eingeräumtes, Recht, sondern ihre erste und unerläßlichste Pflicht, gerade die Versinnlichung der dieser Essentia wesentlich innewohnenden Widerspruchsnatur in hinlänglich anschaulicher Weise herauszugestalten. Je gründlicher die neueste Tonlehre die Einsicht verdeutlicht, daß alle Harmonie sich auf dissonirenden Elementen aufbaut, desto kühner hat die neueste Tonkunst von den ihr damit ertheilten Befugnissen Gebrauch gemacht, und wenn wir von den innersten Tendenzen der sogenannten Zukunftsmusik — und gerade zumeist aus den theoretischen Erläuterungen, welche ihr eigener Urheber dazu gegeben hat — eine auch nur annähernd richtige Ahnung gewonnen haben, so bietet auch sie eine frappante Bestätigung für den seit länger als einem Vierteljahrhundert von uns vertretenen Satz: das eigentliche Fortschrittsmoment in der Kunstgeschichte ist das realdialektische Agens, welches auf ästhetischem Gebiet seine vollste Verwirklichung findet in dem, was in zugleich weitestem und höchstem Sinne das Humoristische an allen Künsten genannt werden darf.«

Diese Worte, in welchen der, leider (— oder gottlob? — wenn ja doch mit jeder Verbreitung einer Idee auch ihre Verflachung und Verdrehung nothwendig verbunden ist! —) viel zu wenig bekannte, unzweifelhaft bedeutendste Metaphysiker

nach Schopenhauer, Julius Bahnsen, seine Stellung zur Musikästhetik allgemein charakterisirt, weiter auszuführen und näher zu begründen, ist der eigentliche Zweck der vorliegenden Arbeit, deren Verfasser keinen Vorwurf darin sähe, wenn man bemerken zu müssen glaubte, daß er mehr als philosophirender Musiker, denn als musicirender Philosoph (à la Herbart) bei seinem Denken zu Werke gegangen sei. Ist ja doch nachgerade genug von Fach-Philosophen (musikalischen wie unmusikalischen) über unsere Kunst gesagt und geschrieben worden, so daß es nicht zu verwundern ist, wenn auch die ‚*altera pars*' einmal zu Wort kommen will.

Allerdings sind schriftstellernde Musiker, und gerade auch auf ästhetischem Gebiet, von dem illustren Beispiele R. Wagner's bis zu den in jüngster Zeit veröffentlichten, eben nicht sehr ernst zu nehmenden, Expectorationen eines berühmten Pianisten, nicht gerade eine seltene Erscheinung: trotzdem hat es — abgesehen vielleicht von C. Fuchs — noch Keiner versucht, die Tonkunst ihrem ganzen Bereiche und ihrer gesammten Wirkungssphäre noch philosophisch zu erfassen. Theils stand einem solchen abstrakt-wissenschaftlichen Unternehmen die geniale Individualität, welche von vornherein zu rein theoretischen Untersuchungen untauglich macht — wie bei Wagner — hindernd im Wege, theils fehlte es wohl auch manchmal an der nöthigen fachphilosophischen Schulung und Durchbildung.

Indessen erfordert es die Gerechtigkeit, daß ich die Namen derjenigen Musikschriftseller erwähne, denen ich am meisten verdanke: es sind dies nach Wagner vor allem C. Fuchs, Fr. v. Hausegger und A. Seidl. Namentlich Letzterer (Vom Musikalisch-Erhabenen) hat sich meinem Standpunkte schon so weit genähert, daß es nur eines kühnen Sprunges bedurfte, um auf dem sicheren Boden der Realdialektik festen Fuß zu fassen.

Eine ideale Ästhetik theilt ja mit allem »Idealen« das Loos ewiger Unerreichbarkeit: denn ein so tiefes Verständnis des innersten Wesens der Kunst, nicht bloß der technischen Außenseite, wie das selbstschaffende Genie, besitzt nimmermehr ein Philosoph, und so schön abstrahiren, systematisiren und *in paragraphos* rubriciren, wie ein schulgerecher Philosoph, vermag nimmermehr ein Künstler.

Ob ich nun die zum Ästhetiker unleugbar nöthige Amphibiennatur, welche sich eben so »wohlig« fühlt auf dem geheimnisvollen Meeresgrunde der künstlerischen Intuition, wie auf dem trockenen Erdboden philosophischer Abstraktion, in höherem Grade besitze als meine Vorgänger auf musikästhetischem Gebiete, das kann nur der — Mißerfolg meines Büchleins lehren. Sollte es recht viel Widerspruch und wenig oder gar keine Anerkennung finden, so dürfte ich hoffen, mich auf richtigem Wege zu befinden.

Wien, am Geburtstage Luther's und Schiller's 1892.

R. L.

Inhalt.

I.

Die Ästhetik als Wissenschaft im Allgemeinen und die Musikästhetik im Besonderen. Zweck, Ziel, Methode.

Die Ästhetik ist oder soll wenigstens Wissenschaft sein. Aus diesem selbstevidenten Satze lassen sich zwei Folgerungen ziehen, welche meines Erachtens in der bisherigen Ästhetik und Kunstphilosophie noch nicht hinreichend gewürdigt wurden.

Jede Wissenschaft nämlich hat sich nach ihrem Gegenstand zu richten, ihn zu erklären, zu beschreiben, womöglich zu begreifen. Umgekehrt verlangen, daß sich ein Objekt nach irgend einer über dasselbe aufgestellten wissenschaftlichen Theorie richte, heißt die Welt auf den Kopf stellen. Was würde man von einem Chemiker halten, der allen Ernstes die Behauptung aufstellte, daß sich zwar in der That Wasserstoff und Sauerstoff nach der Formel H_2O zu Wasser verbänden, daß dies aber eigentlich nicht in der Ordnung sei, — oder von einem Astronomen, der darüber wehklagte, daß die Erde ganz ungehörigerweise um die Sonne zu tanzen gezwungen sei, und nicht vielmehr das umgekehrte Verhältnis statthabe? —

»Reif für Bedlam!« würde alle Welt antworten.

Aber gleicht nicht diesen Herren eine große Anzahl unserer Ästhetiker aufs Haar? — Statt uns zu belehren, was die Kunst ist, erfahren wir von ihnen lediglich, was sie sein solle — nämlich wie die Herren dies verstehen —; statt Theorien

erhalten wir Predigten; statt alle die verschiedenen und entgegengegetzten Kunstrichtungen als nothwendig — wenn auch mit einseitiger Hervorhebung einer bestimmten Seite — aus dem Principe der Kunst hervorgegangen zu begreifen, versuchen sie die Rechtfertigung irgend einer Kunstrichtung, der sie gerade, aus welchen Rücksichten immer, anhängen, unter Verdammung alles Übrigen, was nicht ganz in ihren Kram paßt.

»*Tout comprendre*«*:* — das muß auch die Devise der Ästhetik sein, wenn man auch damit noch nicht die andere Hälfte des Satzes: »*c'est tout pardonner*« zu acceptiren braucht. — So viel Subjektivität wollen wir uns allerdings wahren, daß wir dem uns gut Dünkenden den Vorzug geben vor dem Schlechten. Wir wollen nicht Alles billigen; aber wir wollen Alles zu erklären wenigstens den Versuch machen. Wir wollen mit dem wohlfeilen Ausdruck »Verirrung« etwas vorsichtiger, wie gewönlich, umgehen: er ist nur relativ; absolute Verirrungen giebt es nicht, auch in der Kunst nicht. Weit entfernt, den berühmten, oder besser berüchtigten, Hegel'schen Satz: »Alles, was ist, ist vernünftig« zu unterschreiben, müssen wir doch so viel zugeben, daß Alles, was ist, in gleicher Weise existirt. Wir können einem Dinge vielleicht die Existenzberechtigung abstreiten, — indem wir eben ein subjektives Moment in die Beurtheilung hineintragen — nicht aber die Existenz selbst. Existirt aber etwas, so muß es auch seine Ursachen haben; und diese anfzudecken ist Sache der Wissenschaft. Wie der Mediciner mit gleicher Sorgfalt auf alle Theile und Organe des menschlichen Körpers sein Augenmerk richtet, nicht zum mindesten, wenn sie anormale Bildungen aufweisen, so müssen dem Ästhetiker von vornherein alle Kunstrichtungen, wenn nicht gleich lieb, so doch gleich beachtenswerth erscheinen; er muß mit einem Worte vorurtheilsfrei sein. Wenn daher z. B. Hanslick behauptete, daß Wagner'sche Musik überhaupt keine Musik sei, so beweist dieser Ausspruch nur, daß Hanslick'sche Ästhetik eben keine Ästhetik ist. Wie der tendenziöse Historiker, der Publicist, sich vom wahren Geschichtsschreiber, der »*sine ira et studio*« an sein Werk geht, unterscheidet, so unterscheidet sich »Ästhetik als Wissenschaft« von jüdischer Feuilleton-Ästhetik.

Aber noch ein Anderes folgt aus dem selbstevidenten Satze, daß Ästhetik Wissenschaft sein solle. Ist dies nämlich der Fall, so kann der unmittelbare Zweck der Ästhetik kein anderer als ein rein theoretischer sein, nicht aber ein irgendwie praktischer. Erkenntnis ihres Gegenstandes und Darstellung dieser Erkenntnis, diese Leistung hat die Ästhetik mit allen anderen Wissenschaften gemein. »Praktische Wissenschaften«, d. h. solche, welche im Gegensatz zu den theoretischen nicht eine Erkenntnis anstreben, sondern auf ein Können, eine Fertigkeit ausgehen, giebt es nicht. Der Künstler hat in technischer Beziehung Kunstlehren, welche rein empirisch, ohne allgemeine und nothwendig bindende Giltigkeit, gar nicht den Charakter einer Wissenschaft, am wenigsten den einer philosophischen, beanspruchen können. Harmonielehre ist z. B. keine Wissenschaft; werden ihre Gegenstände wissenschaftlich behandelt, so entsteht die Harmonik, welche, wie jede andere Wissenschaft, nichts anstrebt als rein theoretische Erkenntnis der harmonischen Beziehungen und der in denselben sich möglicherweise zeigenden Gesetze, während die Harmonielehre gar keine Gesetze, sondern nur Regeln kennt, ihre Principien sind, Kantisch gesprochen, nicht konstitutiv, sondern nur regulativ. Die Harmonik nun ist für den Künstler als solchen werthlos; und wie die Harmonik zur Harmonielehre, so verhält sich die philosophische Ästhetik zu dem, was man oft mit ihr verwechselte, der Kunsterziehung, der Geschmacksbildung, was gar nicht Sache einer Wissenschaft sein kann.

Alle Ansprüche darauf, Anweisungen zur Hervorbringung von Kunstwerken z. B. oder zum richtigen Genuß derselben zu geben, hat die Ästhetik daher aufzugeben: — sie soll und braucht dies nicht zu leisten, sie geht nicht darauf aus. Eine andere Frage ist, ob sie es überhaupt könne, d. h. ob die Ästhetik etwa nebenbei und ohne es zu beabsichtigen derartigen praktischen Zwecken diene, wie ja auch andere Wissenschaften, als Chemie, Physik, Geographie, von mittelbarem praktischen Nutzen sind. — Man wird diese Frage nicht so ohne Weiteres bejahen oder verneinen können.

Schopenhauer ist geneigt, den ganzen praktischen Werth

der Ästhetik zu leugnen, und sicher hat er darin recht, daß die dickbändigste Ästhetik so wenig ein Genie hervorzubringen vermag, als die voluminöseste Ethik einen Heiligen. Anders z. B. Max Schasler (Ästhetik I, S. 237 f.), welcher die Kunstwissenschaft als unentbehrlich für den modernen Künstler hinstellt, wenn er stilvoll schaffen wolle, und zwar für den modernen Künstler, um dem Einwande zu begegnen, daß es ja Zeiten hoch entwickelter Kunst ohne alle Ästhetik gegeben habe. Die Lösung oder doch Lockerung des organischen Zusammenhanges zwischen Kunst und Leben in unserer Zeit hat nämlich nach Schasler's Meinung die Kenntnis der Ästhetik (— welcher? wohl seiner! —) für den Künstler nothwendig gemacht. Dies wird hinfällig bei der Beobachtung, daß es auch heutzutage noch gänzlich naiv schaffende Künstler giebt, die von ihrer Kunst nichts *in abstracto* wissen als die Technik: ich erinnere an Anton Bruckner!

Andererseits zeigen solche Künstler, welche in der That das unabweisbare Bedürfnis in sich fühlten, über ihre Kunst nachzudenken, wie z. B. Richard Wagner, das interessante Phänomen, daß sie mit ihrer Kunst ihrer Ästhetik immer um ein Beträchtliches voraus waren, also wohl der Künstler den Ästhetiker, aber nicht umgekehrt der Ästhetiker den Künstler beeinflußte.

Sicher sind es nicht die Momente der künstlerischen Produktion selbst, wo ästhetische Probleme sich dem Künstler aufdrängen, oder ästhetische Erkenntnisse ihm zu Nutze kommen: die Produktion geht, wenn auch nicht »unbewußt«, so doch in ihrem innersten Kern in Folge einer ganz und gar »unbegrifflichen« Erkenntnis vor sich, und es wird mir jeder Künstler zugeben, daß der Fall nicht allzu selten ist, wo z. B. ein Komponist im Schaffensdrange sich unwillkürlich genöthigt sieht, Dinge zu schreiben, die er selbst als Beurtheilender nicht so ohne Weiteres billigen würde.

So glaube ich denn, daß die Ästhetik für den producirenden Künstler nicht mehr (praktischen) Werth besitzt, als jede andere Wissenschaft auch, vorausgesetzt, daß sie im Allgemeinen denselben scientifischen Werth hat. (So wird selbstverständlich Ästhetik für den Künstler werthvoller sein als

z. B. Mathematik.) Sie wird seinen Bildungsgrad erhöhen, seinen Geist geschmeidig machen, ihm zur Klarheit über sich selbst verhelfen. Andererseits darf man sich aber auch nicht der Einsicht verschließen, daß die ästhetische Reflexion, wie alle Reflexion, die Unmittelbarkeit des naiven Gefühls stören und so unter Umständen, namentlich wenn sie unzureichend oder gar »unwissenschaftlich« im oben entwickelten Sinne ist, verwirrend und schädigend wirken könne.

Anders gestaltet sich die Sache, wenn man nicht das Produciren, sondern die Reproduktion, welche ja in der Musik eine so überaus wichtige Rolle spielt, und den Kunstgenuß ins Auge faßt. Was zunächst erstere anbelangt, so wird wohl auch hier das Höchste nur von der ursprünglichen Begabung, der angeborenen Genialität, zu erreichen sein. Bei wirklich genialer Reproduktion erkenne ich deren einzigen Unterschied von der originalen Produktion darin, daß der Reproducirende die Illusion erweckt, das vorgetragene Kunstwerk sei ein selbstgeschaffenes, ein eigenes, was beim Producirenden wirklich der Fall ist. Der Vortragende geht ganz in dem Werke unter, identificirt sich mit dem Schöpfer, der nun als der eigentliche Vortragende erscheint. Der Vortragende verhält sich zum Kunstwerke wie der Producirende zu dem künstlerischen Ideale, das ihm bei der Produktion vorschwebte.

Das natürliche und ursprüngliche Verhältnis, daß der Komponist auch der Vortragende ist, findet gegenwärtig relativ selten mehr statt. Aber jede, in Sonderheit solistische, Darbietung, soll diese Illusion wenigstens erwecken, und jemehr ihr Eindruck sich dem der Improvisation nähert, desto vollkommener ist sie. Daß hierauf der große Reiz und eigentliche ästhetische Werth des Auswendig-Spielens beruht, ist wohl schon des öfteren bemerkt worden (z. B. von Hostinský, Das Musikalisch-Schöne, S. 68). — Der Reproducirende erlebt die Schöpfung des Kunstwerkes, wie es sich im Geiste des Schaffenden gestaltete und wurde, nach, und je besser ihm dies gelingt, desto höher wird seine Leistung stehen. Daher zeigt der Virtuosencharakter gegenüber der scharf ausgeprägten Individualität des Producirenden häufig eine gewisse objektive Verschwommenheit. Verbindet sich aber mit dieser Objektivität

des Reproducirenden eine übermächtige ursprüngliche Genialität, wie bei Liszt, so entsteht jener Zauber der künstlerischen Persönlichkeit, welcher einzig auf ethischem Gebiet in der Erscheinung des Heiligen ein Analogon hat, welcher ja auch das Wunder vollster Selbsthingabe bei vollkommenster Selbstbehauptung scheinbar verwirklicht.

Nun glaube ich in der That, daß die Musikästhetik als philosophische Kunstwissenschaft nicht zu unterschätzende Mittel an die Hand giebt, 1) dem weniger genial Veranlagten jene Einswerdung mit dem schaffenden Künstler bei der Reproduktion zu ermöglichen, indem sie ihn über die Art und Weise des Kunstschaffens, das Verhältnis des Schaffenden zu dem ihm vorschwebenden Ideale, welches wir ja als ein demjenigen, welches er selbst zu jenem einnimmt, analoges bezeichneten, etc. aufklärt, 2) aber, indem sie uns, sofern sie sich nur auf realdialektischer Grundlage aufbaut, auch weniger sympathische, unserer Individualität ferner stehende, Künstlererscheinungen klar macht, jenen oben beschriebenen, für eine wahrhaft künstlerische Reproduktion nothwendigen, Proceß zu erleichtern. —

»Der Mensch erfährt und genießt nicht, ohne zugleich produktiv zu werden«: — dieser Satz Goethe's giebt den Schlüssel zum Verständnisse des Phänomens des wahren Kunstgenusses.

Der Genießende verhält sich zum Vortragenden wie dieser zum Autor. Durch das Medium des Reproducirenden hindurch soll der Sonnenstrahl des Genies unser Herz treffen. Damit er ungetrübt bis zu seinem Ziele gelange, muß nicht nur das Medium, sondern auch das künstlerische Auge des »Schauenden« rein und ungetrübt sein. Es bedarf auch von Seiten des Genießenden zum vollkommenen Kunstgenusse, wenn nicht Genialität, so doch einer gewissen »Kon«-genialität. — Und wenn auch dies zunächst ebenfalls Sache der unbewußten Sympathie ist, so glaube ich den Hauptnutzen der Ästhetik darin zu finden, daß sie diese angeborene Fähigkeit zum Kunstgenusse bildet, erweitert, womöglich erweckt. Was seiner Zeit eine Recension von Hausegger's Buch »Die Musik als Ausdruck« rühmte, daß es berufen erscheine, die beklagenswerthe Kluft zwischen »musikalischen« und »unmusikalischen« Menschen auszufüllen, die Erreichung dieses Zieles wird der Triumph

aller Musikästhetik sein. Und auch dies wird sie nur dann erreichen können, wenn sie es in gewissem Sinne nicht erreichen will, wenn sie nicht darauf ausgeht und als unmittelbares Ziel nur die rein wissenschaftliche Erkenntnis ihres Gegenstandes im Auge hat.

Welches ist nun dieser Gegenstand der Ästhetik? —

Das Subjekt kann der Welt des Objektiven gegenüber, so bald es einmal aufgehört hat, sich rein passiv zu derselben zu verhalten, eine dreifache Stellung einnehmen; in dreifacher Weise kann die »Verarbeitung« aller der mannigfaltigen Eindrücke, die uns von außen kommen und die unser Lebens»pensum« ausmachen, vor sich gehen, indem der Mensch zu seiner Umgebung, im weitesten Sinne des Wortes, entweder in ein theoretisches, in ein praktisches oder ein kontemplatives Verhältnis tritt, darnach strebt, die Natur entweder zu erkennen, oder Zwecke in ihr zu verwirklichen, oder sie zu beschauen, sich absichtslos in sie zu versenken. Der Mensch ist Forscher, Held oder Künstler: in seiner letzten Eigenschaft ist er Gegenstand der Ästhetik.

Der theoretische Mensch, der ewige Rechner an der großen Divisionsaufgabe: Welt durch Vernunft, — wird sein Exempel je einmal ohne Rest aufgehen, oder wird er sich begnügen müssen, wenigstens einen, wenn auch irrationalen, Ausdruck für das innerste Wesen des Seienden zu finden? — Und der praktische Mensch, der Kämpfer und Held, wird er je einmal das Paradies auf Erden schaffen können, die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, — wird der kühne »Techniker« sich finden, der sie überbrückt? — ich weiß und glaube es nicht! Aber eines weiß ich: wenn es mehr als zweifelhaft ist, ob Wissenschaft und sittliches Streben je ans Ziel gelangen werden, ob sie je ihr Ideal erreichen können, — die Kunst kann es, und darum heißt sie auch tiefsinnig in der deutschen Sprache »Kunst«, weil sie die einzige Lebensbethätigung des Menschen ist, wo er sich als wahrhaft »könnend« erweist; sie erreicht ihr Ziel immer und immer wieder, in jedem ungetrübten künstlerischen Genusse, in jedem vollendeten Kunstwerke, sie ist restlose Welterkenntnis und Paradies auf Erden zu gleicher Zeit!

Die Kunst ist die scheinbare Synthese der Antithese Theorie und Praxis: der Künstler verhält sich praktisch, indem er Zwecke verwirklicht, aber nicht in der realen Welt, sondern in einer Welt des Scheines; der Kunstgenießende verhält sich theoretisch, indem ihm durch das Kunstwerk eine Erkenntnis, und zwar des innersten Wesens der Welt, erschlossen wird, aber keine wissenschaftliche, sondern eine ganz anders geartete, un- und überbegriffliche, und darum auch alogische Erkenntnis des der Vernuft ewig unzugänglichen Antilogischen.

Wir stehen eigentlich mit diesen Sätzen ganz auf Kantischem Boden und können in der Ansicht von der Kunst als Vermittlerin zwischen Natur und Freiheit, Verstand und Sittlichkeit, Theorie und Praxis Schiller als Bundesgenossen begrüßen: aber. wir werden aus diesen gleichen Voraussetzungen ganz andere Schlüsse zu ziehen haben als die Kantische Schule und werden damit auf von der gesammten neueren Ästhetik weit abliegende Gebiete gerathen und wollen diesen Weg nicht scheuen, auch auf die Gefahr hin, daß man uns »ästhetisches Irrereden« vorwerfe.

Zunächst sind wir mit Kant noch ganz einverstanden in seiner scharfen Trennung des »reinen Geschmacksurtheils« bei der Kontemplation des Schönen von seinem »gemischten« Geschmacksurtheile im Erhabenen: die neuere Ästhetik hat sich schwer versündigt am Gesetze der Specifikation sowohl als am Geiste der deutschen Sprache, indem sie als einziges Objekt der Ästhetik das »Schöne« aufstellte und das »Erhabene« als eine Erscheinungsform oder Besonderung des Schönen ansah. Das Schöne steht in einem durchgängigen Gegensatze zum Erhabenen, und wenn sich bei dem Begriffe »Schön« überhaupt noch etwas soll denken lassen können, so ist das Erhabene von ihm sorgfältig zu trennen. Im Anschluß an Kant können wir nämlich sagen, daß der eigentliche Grund der Lust am Schönen darauf beruht, daß das Subjekt bei der Betrachtung eines Gegenstandes Eigenschaften in demselben wahrnimmt, welche wenigstens den Schein erwecken, als stehe die Natur den von der praktischen Vernunft postulirten Zwecken nicht durchaus feindselig gegenüber, als sei dieselbe

so beschaffen, daß sich die sittlichen Ideale in der That in ihr verwirklichen ließen (vgl. Kritik der Urtheilskraft, ed. Kehrbach, S. 13).

Anders beim Erhabenen: da verkehrt sich das Verhältnis zwischen Objekt und Subjekt in das gerade Gegentheil; an Stelle der Angemessenheit des geschauten Gegenstandes zu unserem Erkenntnisvermögen tritt eine vollständige Disproportionalität im Mathematisch-Erhabenen, an Stelle einer die Verwirklichung unserer Zwecke begünstigenden Natur eine unsere ganze Existenz bedrohende im Dynamisch-Erhabenen. Der Riß zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Welt und Individuum, welchen das Schöne geschlossen und versöhnt zu haben schien, klafft von neuem auf. Die Lust, welche das Erhabene dennoch bewirkt, — wenn eine solche Genugthuung, zu vergleichen der des echten Dyskolos, welcher sich nur dann zufrieden fühlt, wenn es ihm recht schlecht ergeht, überhaupt noch Lust genannt werden kann — hat ihren Grund nur darin, daß sich das Subjekt in seinem tiefsten metaphysischen Wesenskern als unabhängig von allen, seine Existenz wie immer auch bedrohenden, Gewalten, als frei, mit einem Worte als Individuum fühlt. Das Schöne ist die optimistische Seite des Ästhetischen, das Erhabene die pessimistische; Paradies und Welt, Kind und erwachsener Mensch, Idyll und Tragödie, diese durch keine Dialektik zu vermittelnden Gegensätze drücken sich in der ästhetischen Antithese: Schön und Erhaben aus, und es ist charakteristisch, daß die Proklamation des »Musikalisch-Schönen« als Wesen der Tonkunst gerade von einem Angehörigen der Rasse erfolgte, welcher auch von jeher das »πάντα καλὰ λίαν« oberster Grundsatz des Denkens und — »Handelns« war.

Zwei ästhetische Kategorien verbleiben uns nun noch, welche Kant theils nur vorübergehend, theils gar nicht erwähnt: das Komische und das Humoristische. Ersteres in seiner Kritik ausführlicher zu behandeln, hat wohl Kant unter der Würde des Philosophen erachtet, letzteres kaum gekannt. Erst seit Jean Paul spielt es eine eigenthümliche Rolle in der deutschen Litteratur, seit Beethoven in der Musik, und wie der wahrhaft beachtenswerthen erzählenden Litteratur der

neueren Zeit gerade die Humoristen ihr eigenthümliches Gepräge verleihen — ich nenne nur die Namen G. Keller und W. Raabe —, so können wir das Humoristische die, im besten Sinne des Wortes, »modernste« Gestalt des Ästhetischen nennen. So ist es denn auch bei dem »modernsten« Philosophen, Julius Bahnsen, die »ästhetische Gestalt des Metaphysischen« κατ' ἐξοχήν.

Für die nähere Nachweisung des Zusammenhanges zwischen realdialektischer Ästhetik und Metaphysik verweise ich nun um so lieber auf Bahnsen selbst (Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen. Lauenburg 1872 — namentlich auf das einleitende Kapitel; ferner die theilweise im Vorworte von mir angeführten Bemerkungen im ersten Bande der Realdialektik, S. 159 bis 162), als es mir ohne wörtliches Kopiren wohl kaum möglich wäre, die Sache so klar und stilistisch vollendet darzustellen, als es dort geschehen ist. Sowohl speciell über das Wesen des Humoristischen, wie über die Methode der Ästhetik nach unserer Auffassung finden sich a. a. O. hinreichende Aufklärungen, die ich bei meinem Widerwillen, ganze Seiten mit Citaten auszufüllen, als bekannt voraussetze.

Hier genüge die Bemerkung, daß unsere Ästhetik sich sorgfältig davor hüten wird, irgendwie einen imperativen oder prohibitiven Charakter anzunehmen. Wenn sie sich auch nicht damit begnügt, eine rein naturwissenschaftiche und descriptive Methode anzuwenden, vielmehr von allen Erscheinungen auch eine philosophische Deutung im Sinne der Willensmetaphysik anstrebt, wird sie doch weit davon entfernt sein, die lebendige Kunstentwicklung irgendwie meistern, oder gar ihr einen bestimmten Weg vorschreiben zu wollen. Sie wird vorurtheilsfrei alle Erscheinungen im Reiche der Kunst registriren und als werthvolles Material verwenden: einen Künstler zu schmähen und zu beschimpfen, statt ihn zu verstehen zu suchen, das überläßt sie den »Hanslick's«. Auch traut sie ihrem Principe eine solche Universalität und Allgemeingiltigkeit zu, daß sie sich nicht einzulassen braucht auf die Stratageme und Kniffe einer sich »wissenschaftlich« nennenden Pseudo-Ästhetik. —

Im Ästhetischen offenbart sich dem betrachtenden Menschen

das innerste Wesen der Welt, also unterscheidet sich die Ästhetik von den übrigen philosophischen Disciplinen nicht sowohl durch die Verschiedenheit des Gegenstandes, als durch eine besondere »Betrachtungsweise derselben Objekte, welche sonst unter die Kategorien des Wirklichen (der Kraft), Sittlichen (Relationen des bewußten Individualwillen) und Wahren (Erkenntnis des Realwiderspruchs) fallen«. Parallel mit ihnen geht die Eintheilung der ästhetischen Grundformen in Einfach-Schönes, Erhabenes und Komisches, welch' letzteres höher potenzirt und vergeistigt zum Humoristischen wird. »Ums Schöne ist es nichts als ein bloßer Schein, ums Tragische bitterer Ernst, ums Humoristische beides zumal« und es ist der nämliche Wille, »der im Schönen mittels seiner Grundeinheit über seine fundamentale Selbstentzweiung sich selber belügt, im Tragischen sich als Selbstentzweiten erkennt und im Humor die eigene Freiheit wider sich selber kehrend und den Geist sieghaft wider das Gewollte stellend, sich über sich selbst erhebt — entsprechend den drei Stufen der unmittelbaren Intuition, der vernünftigen Reflexion und der metaphysischen, diese beiden Vorstufen zwar nicht versöhnenden, doch zur widerspruchsvollen Einheit zusammenschließenden Spekulation.« —

Diese allgemeinen Gesichtspunkte sollen uns nun bei den nachfolgenden Untersuchungen über das Wesen der Tonkunst leiten; unser Hauptziel, das wir nie ganz aus den Augen verlieren wollen — auch wenn nicht gerade davon die Rede sein sollte — wird dabei die Ergründung der Frage sein, ob und inwiefern auch die Tonkunst uns das Wesen der Welt »schauen« mache, und im direkten Anschluss hieran, in welcher Gestalt die Kategorien des Schönen, Erhabenen und Komischen, bezw. Humoristischen in der Musik auftreten, und endlich ob und wie sich der realdialektische Inhalt der Kunst auch in den Formen und Ausdrucksmitteln der Musik ausprägt. — Zunächst wird sich uns aber eine, den realdialektischen Aesthetiker ganz besonders interessirende Frage aufdrängen, nämlich inwieweit in dem Verhältnis der Künste untereinander — ein Problem, das ja seit R. Wagner eine Hauptfrage der angewandten Ästhetik geworden ist — sich, analog dem Nebeneinander coexistirender Individualcharaktere, realdialektische

Phänomene nachweisen lassen. Denn hierauf wird uns direkt das historische, oder eigentlich »prähistorische«, Kapitel führen, welches wir jetzt einschalten wollen: dieses soll sich mit der Frage nach der Entstehung der Musik beschäftigen und durch die Beantwortung derselben eine nichtssagende Definition unserer Kunst ersetzen. Begreiflicherweise werden wir hierbei weniger darauf ausgehen, historisch zu beweisen, dass die Musik anno so und soviel vor Christi Geburt auf die und die Weise entstanden sei, als vielmehr aus dem Wesen und der Wirkung unserer heutigen Musik die Elemente und Seelentriebe zu deduciren, aus welchen die Tonkunst der Natur der Sache nach hervorgegangen sein musste.

Nach Erledigung dieser Vorfrage können wir uns dann unserer eigentlichen Aufgabe, der Nachweisung des durch und durch widerspruchsvollen Charakters der Musik sowohl nach ihrem Ausdrucksgehalte, wie nach ihren Ausdrucksmitteln zuwenden.

II.

Die Entstehung der Musik. Die Künste und die Kunst.

Von dem rein äusserlich Gegebenen der Tonkunst ausgehend, von dem Objektiven derselben, ohne jegliche Berücksichtigung ihres subjektiven Eindruckes, müssen wir Hanslick und Hostinský vollkommen Recht geben, wenn sie in der Musik ein Spiel tönender Formen sehen. Daß Hanslick dabei stehen bleibt und allen Ernstes (?) glaubt, damit das Wesen der Musik erklärt zu haben, ist freilich traurig. Schon Fechner, der doch auch nicht an allzugroßem Phantasie-Ueberfluß laborirt, geht weiter, wenn er frägt (Vorschule der Aesthetik I, S. 164), woher der große Unterschied rühre, welcher zwischen dem ästhetischen Eindrucke der Arabesken und Figuren des Kaleidoskops und dem der Musik trotzdem noch bestehe, obwohl er den bekannten Vergleich Hanslick's sehr treffend finde. Er glaubt, der Hauptsache nach müsse der Grund hiervon in der physikalischen Natur des Klanges, näher der Klangfarbe, liegen, welcher im

Reiche des Sichtbaren nichts entspreche. An dieser Stelle spukt, nebenbei bemerkt, die beliebte Parallelisirung der Ton- und Farbenskala: diese ist nun nichts als eine werthlose Spielerei. Es giebt eine Farbenskala, aber eine ganze Masse verschiedener Tonskalen. Daß außer der Moll- und Durtonleiter noch verschiedene andere fast zu allen Zeiten in der Musik häufig zur Anwendung kamen, weiß jeder Musiker; dass die Durtonleiter uns heutzutage am natürlichsten vorkommt, ist rein konventionell. Denn im Gegensatz zu den Farben, welche schon von vornherein ein Qualitäts-, nicht nur ein bloßer Quantitäts-Unterschied voneinander trennt, sind die Töne an und für sich, der Höhe nach, nur quantitativ von einander verschieden, sie bilden eine kontinuirliche Reihe; erst ihre Beziehung auf einen bestimmten Ton als Grundton in einer willkürlich fixirten Tonleiter erfüllt die Töne mit einer Qualität, indem sie nun immer gleichzeitig als harmonische Bestimmungen der Tonica gehört werden: — die chromatische Skala kennt eine solche Qualität der Töne überhaupt nicht; ebenso kann z. B. durch eine internationale Konferenz bestimmt werden, wie viele Schwingungen der Ton $\bar{a}$ haben solle, wogegen meines Wissens noch kein Optikerkongreß getagt hat, welcher sich damit abgab festzusetzen, was grün und was gelb sein sein solle.

Nun berührt auch Fechner (a. a. O. S. 165) die Ansicht, daß unser ganzes Nervensystem durch die Töne der Musik in Mitschwingungen versetzt werde, und daher der spezifische Eindruck der Musik rühre. Die Möglichkeit hiervon giebt er zu, meint aber, damit sei nichts erklärt, indem sich nicht absehen lasse, warum diese Nervenschwingungen gerade diese bestimmten Stimmungen — denn die Thatsache der »lebensverwandten Stimmungen« beim musikalischen Kunstgenusse leugnet er so wenig wie Hostinský — »auslösen«, um einen Lieblingsausdruck Fechner's zu gebrauchen.

Ich glaube, eine vollkommen hinreichende Beantwortung dieser Frage hat Hausegger in seiner Theorie des Tones als Ausdruck, als Gebärdensprache für's Ohr gefunden. Giebt man nämlich diesem zu — und die Erfahrung beweist es — daß ein Empfindungslaut im Hörer sympathetisch dieselben

Empfindungen hervorrufe als jene, welchen er seine Entstehung verdankte, so ist einerseits erklärt, warum Töne im Stande sind Stimmungen zu erwecken, andererseits, warum dies bei der heutigen Musik, welche sich von ihrer Urform als bloßem lautlichem Stimmungsausdruck schon weit entfernt und fremde Elemente in sich aufgenommen hat, nicht mit jener unausbleiblichen Bestimmtheit und Genauigkeit geschieht als wohl bei den anderen Künsten.

Wenn aber Hanslick meint, damit gegen die Thatsache des Stimmungsgehaltes der Musik etwas ausrichten zu können, daß er jene Melodie Gluck's anführt, welche von den Zeitgenossen des Komponisten als das Non-plus-ultra charakteristischen Ausdrucks gepriesen wurde, während wir dies gar nicht mehr finden können, so ist das ebenso klug — fast möchte man sagen »pfiffig«! — als wenn jemand aus dem Umstande, daß manche Worte der Sprache heute eine »fast« entgegengesetzte Bedeutung haben als etwa zur Zeit Luther's, schließen wollte, daß den Worten der Sprache überhaupt keine feste und bestimmte Bedeutung zukomme. Gerade das Faktum, daß eine Melodie vom Jahre 1700 auf uns nicht mehr die gleiche Wirkung macht als auf unsere Voreltern, beweist unwiderleglich, daß die Musik ganz hervorragend auf das Gemüth wirkt, ja daß gerade darauf ihre Macht beruht. Daß eine Melodie, auch die edelste, trivial werden kann, daß uns etwas gefällt, was den Zeitgenossen Mozart's abscheulich geklungen haben würde und umgekehrt, läßt sich vom Standpunkte der formalen Ästhetik niemals erklären. Ist der Inhalt und Ausdrucksgehalt ästhetisch werthlos, so müssen alle einmal mit Recht für vollkommen gehaltene Kunstwerke dies auch noch heutzutage für uns in gleichem Maße sein, was thatsächlich nicht der Fall ist.

So sehr ist das Gegentheil der Hanslick'schen Ansicht wahr, daß vielmehr gerade die Ausdrucksfähigkeit der Musik, ihre unmittelbare Wirkung als Willensmanifestation (man vergleiche Schopenhauer's Musiktheorie!) das eigentlich Treibende, das oft verlorene und stets wieder angestrebte Ideal, in der Entwickelung unserer Kunst von jeher gewesen ist, welcher Gedanke ja auch dem Hausegger'schen Buche »Die Musik als

Ausdruck« zu Grunde liegt, dem nur eine etwas breitere Ausführung und größere Berücksichtigung der neben dem bloßen Stimmungsausdruck noch mitwirkenden Elemente zu wünschen wäre. Indem wir diese Ansicht benutzen, theilweise dieselbe aber erweitern und modificiren, stellt sich uns die Urgeschichte der Musik folgendermaßen dar:

Der Ursprung der Musik fällt in seinen ersten Anfängen mit dem der Sprache durchaus zusammen; ihr gemeinsames Elternpaar ist das Ausdrucksbedürfnis und die Ausdrucksfähigkeit des Menschen. Es drängt den Menschen, ein ihn bewegendes Gefühl oder Empfinden nach außen zu entladen und sich so von dem auf ihm lastenden Drucke zu befreien. »Die Stimmung als solche ist es, welche als Nervenspannung den Drang hat, sich nach außen zu setzen und so sprachschöpferisch zu werden«. (J. Bahnsen, Aphorismen zur Sprachphilosophie. Berlin 1881. S. 5.) An dieser Thätigkeit participirt der ganze Mensch: Ton und Gebärde dienen dem gleichen Zwecke des Ausdrucks. Was also R. Wagner als das Ziel aller Kunstentwickelung anstrebte, die Vereinigung sämmtlicher »ausdrückenden Künste« im Drama, hat seinen tiefsten Berechtigungsgrund in dieser gemeinsamen Wurzel; denn in dem eben beschriebenen Vorgange des Ausdrucks als Stimmungsentladung haben wir den gemeinsamen Keim aller Zeitkünste, in dem einen integrirenden Theil desselben bildenden Lautausdruck den Urquell der Musik. Wollen wir nun den Weg verfolgen, der von diesem ursprünglichen Naturvorgange zur eigentlichen Entstehung der Kunst führte, so müssen wir neben der Befriedigung des Ausdrucksbedürfnisses noch eine zweite Form der menschlichen Seelenthätigkeit berücksichtigen, welche hierbei von außerordentlicher Bedeutung war, den Spieltrieb. Der Stimmungsausdruck ist zunächst nichts als eine Art Reflexerscheinung, auf die ja auch Steinthal den Ursprung der Sprache zurückführt: der Mensch, unter dem Drucke eines übermächtigen Gefühls, sucht sich seiner durch den Ausdruck — ursprünglich noch nicht einmal zum Zwecke der Mittheilung: dieselbe ganz absichtslose Erscheinung zeigt sich ja heute noch in jeder Interjektion! — zu entäußern.

Das Hinzutreten des Spieltriebs ist es nun, das einerseits den menschlichen Stimmungsausdruck zu derjenigen Kunst umschafft, in welcher nach R. Wagner »der Mensch sich selbst künstlerischer Stoff ist«, zunächst noch in ihrer ursprünglichen Einheit von Musik, Mimik und Poesie, andererseits die Entstehung der sogenannten bildenden Künste allererst ermöglicht. Seinem innersten Wesen nach zwecklos, entsprungen aus der rein formalen Freude an Bethätigung überschüssiger Lebenskraft, findet der Spieltrieb als Stoff für sein Wirken zunächst die Thatsache des oben geschilderten Gefühlsausdruckes vor, ferner aber auch die ganze Reihe der menschlichen Lebensverrichtungen und endlich Material im eigentlichen Sinne des Wortes: Holz, Thon, Stein u. s. w. — Bemächtigt sich der Spieltrieb des Gefühlsausdruckes, so wird aus dem, was in der Urzeit heiliger Ernst war, entsprungen aus einer tief empfundenen Noth des menschlichen Gemüthes, ein heiteres Spiel, Nachahmung eines Gefühlsausdruckes, das Ungestüme und Elementare desselben mäßigend und in gefällige Formen zwingend; nimmt er die menschlichen (praktischen, täglichen) Lebensverrichtungen, so entsteht zum ersten male nachahmende Darstellung, jener Theil der Schauspielkunst, welcher von der eigentlichen »Mimik«, der Nachahmung der Gebärdensprache, des leiblichen Ausdrucks, zeitlich und sachlich streng geschieden ist. (Diese beiden Elemente hat die Schauspielkunst zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden; die durch das Wort nicht unterstützte Mimik als »Tanzkunst« hat das zweite, aus dem Walten des Spieltriebs hervorgegangene, Element fast gänzlich außer Acht zu lassen, will sie nicht als »Pantomimik« eine unlösbare Räthsel aufgebende Pseudo-Kunst werden.) Endlich macht der Spieltrieb den Menschen aber auch zum »Bildner«, wenn er nämlich ein roh vorgefundenes Material zur Nachbildung einer Gestalt oder Scene verwendet.

Meine Ansicht ist nun, daß, sobald sich der Spieltrieb des Lautausdruckes bemächtigt, die zweite Periode in der Urgeschichte der Musik beginnt; damit wird aber auch der Lautausdruck erst das, was wir »Kunst« nennen können; denn sich eines Gefühles durch den Ausdruck zu entledigen,

ist »keine Kunst« — im Doppelsinne des Wortes. Insofern ist ja die ‚μίμησις‘ auch an der Entstehung der Ton-»kunst« betheiligt, als erst dann, wenn das Subjekt des Empfindungsausdrucks sich soweit verallgemeinert hat, daß aus dem sich seines eigenen Gefühls entäußernden Individuum das »willensfreie Subjekt des Erkennens« geworden ist, von Kunst die Rede sein kann, — damit aber von selbst aus dem thatsächlichen Gefühlsausdruck die Nachahmung, oder besser Nachempfindung, eines solchen wird. (Hierdurch schränken wir einerseits die überspannte Kantische Ansicht von der absoluten »Interesselosigkeit« des Ästhetischen und die, gleichfalls über das Ziel hinausschießende Schopenhauer's vom »willensfreien Subjekt des Erkennens« auf ihr richtiges Maß ein, andererseits erklären wir das, was namentlich E. von Hartmann als »Scheinhaftigkeit« der ästhetischen Gefühle so nachdrücklich betont hat.) — Dagegen ist es schon aus dem Grunde ganz verfehlt, von der Nachahmung als der Quelle der künstlerischen Thätigkeit auszugehen, daß für die Architektur im System der Künste dann kein Platz vorhanden ist, welche deductio ad absurdum A. Holz (Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891; man vergleiche den trefflichen Aufsatz von K. Erdmann im »Kunstwart«, 2. Aprilheft 1891) wider Willen gegen sich selbst geführt hat, indem er, allerdings unerschrocken genug, die Baukunst überhaupt aus der Reihe der Künste verbannte.

Wir haben gesehen, daß in unserer Genealogie der Künste die sogenannten Künste der Zeit einen Ahnen mehr aufzuweisen haben als die bildenden Künste, nämlich den menschlichen Ausdruck. Das Material der Raumkünste ist ein schlechthin leb- und seelenloses, ihr Wesen die Darstellung durch dieses (= mittels seiner); umgekehrt bei den Zeitkünsten ist schon das Material ein dem tiefinnersten Menschenwesen entkeimtes Lebendiges und Beseeltes: sie stellen nicht durch ihren Stoff, sondern in ihm dar. Das psychologische Princip der bildenden Künste ist ein einfaches: der Spieltrieb. Gegen das Bedürfnis, das dieser einzig hat, sich an unmittelbar wohlgefälligen Formen zu ergötzen, konnte der leb- und seelenlose Stoff nicht reagiren. Schönes zu schaffen blieb daher

auf lange Zeit hinaus die einzige, unbestrittene Aufgabe der Künste des Raumes. Erst einer viel späteren Periode blieb es vorbehalten, auch im Reiche der bildenden Künste die absolute Alleinherrschaft des Schönen zu erschüttern; die Reaktion, welche von dem unmittelbaren Stoffe nicht ausgehen konnte — sobald dieser nur erst einmal überwunden und der künstlerischen Idee dienstbar gemacht war — erfolgte von Seiten des mittelbaren Stoffes, des darzustellenden Objekts. Als sich erst einmal die Einsicht Bahn zu brechen begann, daß die Kunst zwar Schein, aber keine Lüge, Illusion, aber kein Betrug sein solle, da wurde die Forderung nach Wahrheit auch in der Kunst immer lauter; und wenn es noch zweifelhaft erscheinen kann, ob die deutschen Maler des Mittelalters z. B. nicht »schön« malten, weil sie es nicht konnten, weil sie die Sprödigkeit des Stoffes noch nicht ganz besiegt, noch nicht im Vollbesitze der Technik waren, so tritt uns in den großen holländischen Meistern zum ersten male bei raffinirtester Vollendung der Technik die geflissentliche Vernachlässigung des Schönen zu Gunsten des Wahren und Charakteristischen entgegen, und gerade in neuester Zeit, nachdem die Renaissance (im weiteren Sinne des Wortes) den unbedingten Schönheitskult auch im Norden zu Ehren gebracht hatte, ist ja der Streit zwischen sogenannter »idealistischer« und »realistischer« Kunst namentlich in der Malerei wieder acut geworden, und es ist schon jetzt vorauszusehen, daß er mit dem Siege der letzteren, wenn auch nicht ihrer absolut unästhetischen und manirirten Verirrungen, enden wird.

Anders lag die Sache bei den Künsten der Zeit. Um deren Entwickelung richtig zu verstehen, müssen wir auf den Ausgang unserer Betrachtungen zurückkommen. Wir sahen, daß der menschliche Stimmungsausdruck zunächst eine ganz unwillkürliche, nothwendige und somit auch zwecklose Erscheinung war. Aber dieses tief gefühlte Bedürfnis, dem er entsprang, es wäre nur halb befriedigt worden, wenn die Stimme des Jauchzens und Jammerns, des Seufzens und Sehnens ungehört verhallt wäre, wenn sie ohne Resonanz geblieben, wenn sie kein Echo gefunden hätte in der Brust des Mitmenschen, wenn sie nicht hätte Mittheilung werden können. Aus

dem Stimmungsausdruck wurde Stimmungsaustausch, indem eben, wie oben gesagt, der Empfindungslaut die Eigenschaft besitzt, sympathetisch in dem Hörer die gleiche Stimmung zu erwecken. In der Mitleidenschaft der erhörten Liebe wurde der Mensch wohl zuerst der beseligenden Thatsache inne, daß er verstanden werde von einem Wesen, das dieselben Leiden empfand wie er selbst, und ihr wechselseitiges Ineinander-Aufgehen konnte die Liebenden wenigstens momentan täuschen über die Unerfüllbarkeit des Sehnens, das unser innerstes Wesen ausmacht: — Adam und Eva im Paradies!

Aber dieses Ur-Menschenpaar, es wurde vertrieben aus dem Gottes-Garten seiner ersten Jugendliebe, und vor ihrem Eden stand der Cherub mit flammendem Schwert; ihre eigene sündhafte Begierde war es, welche ihr Elend verschuldet, und doch war es wiederum ihre innerste Menschennatur, die sie hatte sündigen lassen. Daß dieser Widerspruch, dieser unselige, daß das Heiligste zur Sünde wird, das Menschenpaar nicht ganz der Verzweiflung in die Arme treibe, gab ihnen der »gütige Gott« Noth und Mühsal mit auf ihren ferneren Lebensweg, und in ihrem Gefolge die Kraft sie abzuwehren in der Arbeit, dem Einzigen ja, was Menschen-Elend zwar nicht überwindet, so doch zum andern male vergessen machen kann. In ihrer Paradieseswonne, in der Zeit der ersten Liebe, hatte sich das Menschenpaar nichts mitzutheilen als »Stimmungen«: was sein Herz bewegte, ließ der Mann ausströmen in Tönen und Gebärden, und er war sicher, daß er von seiner Genossin verstanden wurde. Aber nun wurde aus der Genossin eine »Gehilfin«; es hieß sich einrichten und schützen gegen die Natur, welche nicht mehr wie in Eden nur ihr sanftes Mutterantlitz dem Menschen zeigte; die Nachkommenschaft mehrte sich, die Kainsthat war begangen: auch vor seinem Mitmenschen war der Mensch nicht mehr sicher.

Die Liebe giebt sich, wie sie ist; sie frägt und forscht nicht, sie will nicht wissen, noch erkennen. Gegen feindliche Mächte aber ist nur ein Mittel der Abwehr — ihre Erforschung. Wenn wir die Kräfte der Natur erst einmal erkannt haben, dann sind wir auch nahe daran, die Herrschaft über sie zu gewinnen, sie unschädlich zu machen, und Menschenkenntnis

ist das beste Mittel gegen Hintergehung. Einer feindlichen Umgebung gegenüber musste der Mensch also durch seine Sprache nicht mehr allein eigenes Empfinden ausdrücken, er musste auch Fremdes bezeichnen, wenn er es seinen Mitmenschen kenntlich machen wollte. Hierzu bot sich unwillkürlich das Mittel der Nachahmung des zu bezeichnenden Gegenstandes oder Wesens durch Laut und Gebärde dar, und zwar war die tönende Natur hauptsächlich zur Imitation durch das Sprachorgan, der handelnde Mensch zur Nachahmung durch die Gebärde geeignet. Wir sehen also hier zu dem ursprünglichen Stimmungsausdrucke das imitatorische Sprachelement treten, das dann später zur Symbolik wird, wie es uns in den vielen onomatopoetischen Wortwurzeln der meisten Sprachen noch heute deutlich erkennbar vorliegt. In diesem vorgeschrittenen Stadium war es, dass die menschliche Sprache, im Sinne der Laut und Gebärde umfassenden, allgemeinen Mittheilung des ganzen Menschen an seinen Nächsten, dem Spieltriebe in die Hände fiel, welcher sie zur Kunst umgestaltete. — Aus diesem ursprünglichen Kunstvereine, wie er uns sich noch in der antiken Tragödie zeigt, trat die Mimik zuerst aus und versuchte als »Tanzkunst« allein ihr Glück. Der Grund, warum dieser Austritt erfolgte, ist aus der Entwickelung der Sprache leicht einzusehen. Die Sprache hatte sich nämlich von ihrer ursprünglichen Bedeutung als Lautausdruck immer weiter entfernt, das imitatorische, endlich blos noch symbolische Element in ihr — man könnte es das konsonantische, im Gegensatz zum vokalischen, nennen, welch' letzteres mehr noch an den ursprünglichen Stimmungsausdruck erinnert, wie ja die meisten Interjektionen rein vokalisch sind! — war immer mehr hervorgetreten, die Herrschaft des Logischen in ihr hatte sich immer mehr erweitert, sie wurde aus einem Medium des Ausdrucks ein blosses — Verständigungsmittel. Zu jenem hatte die Gebärde vortrefflich als Ergänzung gepasst, bei diesem war sie überflüssig; was die Sprache zu sagen hatte, konnte sie nun allein sagen, sie bedurfte der Gebärde nicht mehr. Diese passte also auch im Kunstwerke nicht mehr zu der neuen Sprache. In der Ursprache war jeder Laut von einer entsprechenden Gebärde begleitet: zu nüchtern-logischen Auseinandersetzungen

konnte man keine, oder nur vage Gebärden machen. (Nebenbei bemerkt, trat in der eigentlichen Schauspielkunst, also im Drama, in Folge dieser Entwickelung der Sprache das ursprüngliche Ausdruckselement immer mehr hinter dem darstellenden zurück. Sie wurde immer ärmer an eigentlich ausdrucksvollen Gebärden, bezw. diese verknöcherten sich zur konventionellen, rein äusserliche »Pose«). — Am natürlichsten noch gab sich die Tanzkunst in ihrer Vereinzelung in dem, meist das Liebeswerben in seinen verschiedenen Stadien bis zur endlichen Erhörung darstellenden, Nationaltanze; hier trennte sich auch die Poesie (als »Tanzlied«) am spätesten ab. Der Darstellung eines solchen elementar-natürlichen Vorganges war die Mimik vollkommen gewachsen; wollte sie aber den ganzen Menschen in allen seinen Beziehungen und Verhältnissen, wie in der Pantomimik, darstellen, so konnte sie nur eine Karikatur zu Stande bringen, wie wir sie im heutigen Ballett vor uns sehen — wo allerdings nur die pikanten »Mittel« den unsinnigen »Zweck« heiligen müssen.

Dieselbe Ursache nun, welche die Mimik von der Sprache getrennt hatte, sollte auch das Zusammenleben von Tonkunst und Sprache immer mehr erschweren und schliesslich zur Entstehung der (reinen) Instrumentalmusik, zeitlich der letzten aller Künste, führen. War in gewissem Sinne in der Urzeit alle Sprache nichts als Gesang, so geschah es sicher erst in historischer Zeit, dass sich eine nicht mehr gesungene, sondern lediglich gesprochene oder gar nur gelesene Poesie (Litteraturpoesie) bildete. Die oben erwähnte Entwickelung der Sprache nach der logischen Seite hatte zunächst eine gesonderte Sprache für das Leben und für die Kunst hervorgebracht; aber auch letztere konnte sich der Beeinflussung durch erstere nicht auf die Dauer entziehen. Jene Fülle von Verhältnissen und Beziehungen des interindividuellen Daseins konnte die Sprache als Ausdruck, das Organ des interindividuellen Lebens, nicht zur Darstellung bringen. Wollte die Poesie ihre Aufgabe, auch diese Dinge künstlerisch zu gestalten, erfüllen, so musste sie es aufgeben, blos Stimmungsausdruck zu sein, wie sie es sicher in der ersten Zeit nur war, und durch Aufnahme des symbolisch-deiktischen Sprachelementes zur Schilderung als

Kunstmittel ihre Zuflucht nehmen. Damit aber war ihre Trennung von der Tonkunst faktisch schon vollzogen, als welche Alles, nur nicht »schildern« kann. Nun hatte aber auch die Poesie aufgehört, Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes zu sein: denn hierzu gehört die unmittelbare Sinnenfälligkeit, auf welche die Dichtkunst jetzt zu Gunsten eines weiteren Stoffbereiches verzichtete, sie wurde »Litteratur«. Was sie nun noch leisten konnte, das war entweder der Ausdruck ihres nie zu stillenden mächtigen Sehnens nach ihrem paradieses-unschuldigen Zusammenleben mit der Schwester Musik, wie sie das ewige und einzige Thema der Lyrik bildet — und hier gaben sich ja Poesie und Musik immer wieder, wenn auch, bei der jetzt nie mehr ganz zu verwindenden Inkongruenz von Ton und Weise, keineswegs ungetrübte, Rendezvous, namentlich wenn es dem gebildeten Litteraturkünstler gelang, die Schlichtheit des Volksliedes nachzuahmen, welches ja der innere Widerspruch des Zusammenbestehens moderner Sprache mit der Musik in seiner unbewußten Naivetät nicht störte — oder sie versuchte im Epos die künstlerische Erfassung und Wiedergabe des gesamten menschlichen Lebens, in allen seinen Beziehungen und Verhältnissen, mit seinem ganzen Hintergrunde und seiner gesamten Umgebung.

Eine grosse, schöne Aufgabe! — aber zu gross, zu allumfassend für die Poesie! Sie unternahm das, was einzig alle Künste im Verein leisten können: ästhetische Wiedergabe der universalen Lebenstotalität. Sie aber, die weiteste, darum aber auch abstrakteste und entleerteste, die mittelbarste von allen Künsten, konnte ihrem Stoffe nicht zu wirklich sinnlichem Leben verhelfen, sie konnte ihn nicht wiedergeben, sie mußte sich begnügen ihn anzudeuten, zu bezeichnen; ihre Sinnlichkeit ist — die Druckerschwärze, im höchsten Falle ein schwarz-befrackter und glacé-behandschuhter Recitator. Mit einem Worte: sie wurde »Schilderung« und bekam dadurch eine gewisse Verwandtschaft mit den bildenden Künsten; diese Poesie war es einzig, welche Lessing in seinem berühmten Laokoon berücksichtigte. (Vgl. R. Wagner, Oper und Drama II.)

Auch der gemeinsame Mutterschoß, der einst alle Künste in sich geborgen hatte, wurde nun ein Theil des grossen

Litteraturkörpers, aber er blieb zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt. Der Inhalt des Dramas hatte sich in die verschiedenen Einzelkünste verflüchtigt, nur die leere Form war geblieben. Abgesehen von dem zeitweiligen, einmal bis zu dem, die ganze französische, ‚tragédie' samt ihrer Aristotelischen Poetik verzehrenden, Riesen-Flammengeiste Shakespeare's emporlodernden Aufflackern des unter der Asche der verachteten Volkskomödie schlummernden dramatischen Funkens, beschränkte sich das, was jetzt dramatisches Schaffen hiess, auf ohnmächtige, bei aller Klassicität impotente, Restaurationsversuche der antiken Tragödie.

Was war unterdessen aus der Musik geworden?

Dürfen wir der Überlieferung Glauben schenken, so waren noch im attischen Drama der klassischen Zeit Dichtkunst und Musik zu untrennbarer Einheit verschmolzen, bis mit dem bei Euripides anhebenden Verfall dieser Kunstgattung eine Änderung auch in diesem Verhältnis eintrat. Wort und Ton waren bei dem durch die zeitgenössische Philosophie stark beeinflussten, in dem »Dialoge« oft stark an die sophistische »Dialektik« Platonischer Gespräche gemahnenden, letzten der drei grossen athenischen Dramatiker nicht mehr kongruent. Statt daß nun aber, wie man hätte erwarten sollen, die Tonkunst aus dem Kunstwerke, in welchem keine Stelle mehr für sie war, gänzlich ausgeschieden wäre, hat es den Anschein, als ob gerade mit Euripides eine stärkere Betonung des musikalischen Elementes in der Tragödie aufgekommen wäre, daß mit ihm eine Art von hellenischer »Virtuosenoper« begonnen hätte. Dies können wir nur so verstehen, dass die Musik zu Gunsten ihres ferneren Verbleibens im Kunstverbande ihre Eigenart als Kunst des Ausdruckes aufgab und sich zum leeren inhaltslosen Spiele mit ihren Formen hergab, was auch mit den Berichten über einen von dieser Zeit an zu datierenden Verfall der griechischen Musik übereinstimmt. Und so ist es im wesentlichen geblieben, so oft sich Kunst und Poesie, seither wieder zum vorgeblichen Zwecke des Dramas verbanden, bis auf Richard Wagner: die Musik hörte auf, Ausdruck zu sein, sie verzichtete auf den Anspruch eines Inhaltes, und diese Musik ist es, welche Hanslick in seinem berüchtigten Buche einzig im Auge hatte.

Aber an einer kaum beachteten, ja verachteten Stelle des Kunstlebens war die Musik noch das geblieben, was sie ursprünglich war, nämlich Lautausdruck, und zwar da, wo sie die Bewegungen des menschlichen Körpers im Tanze begleitete, wo sie tönende Gebärde war, und von hieraus war es auch, daß nach mehr als tausendjähriger Entwickelung das eigentliche Wesen der Tonkunst erst wieder entdeckt wurde — in der deutschen Symphonie, und der Kolumbus dieser Entdeckung war Ludwig van Beethoven. Die Bedeutung seiner Erscheinung ist aber ganz unverständlich ohne Berücksichtigung erstlich des Einflusses des Christenthums auf die Tonkunst und zweitens des Phänomens der Entstehung der reinen Instrumentalmusik.

Was wurde aus der entarteten griechischen Musik im Kultus des Christenthums der ersten Jahrhunderte? — Wir dürfen annehmen, daß man es sich vor Allem angelegen sein ließ, wenigstens äußerlich die überkommene hellenische Tonkunst, so gut es ging, auf ihre alte Würde und Einfachheit zurückzuführen, was schon aus rein praktischen Gründen geboten schien. Aber als sich der christliche Geist im Kampfe mit der ihn umgebenden Heidenwelt erst einmal so weit gekräftigt hatte, daß er auch in der Kunst ein wahrhaft neuschöpferisches Leben entfalten konnte, da entdeckte er in der Musik eine neue Welt, welche dem Volke der Hellenen *terra incognita* geblieben war, das Reich der Harmonie. Es bedurfte langen Suchens und unsicheren Umhertastens, bis die christliche Sehnsucht auch in der Tonkunst die ihr einzig genügende Befriedigung fand, es mußte der lange Weg zurückgelegt werden von den Quarten- und Quintenfolgen des Guido von Arezzo bis zu den wunderbaren Harmonien eines Palestrina und Orlando di Lasso. Über das Wesen der Vielstimmigkeit im Gegensatze zur Homophonie werden wir später zu sprechen haben: hier genüge die Bemerkung, daß wir in ihr die einzig dem christlichen Geiste vollkommen entsprechende Manifestation auf künstlerischem Gebiete zu erblicken haben, weßhalb sie auch der Antike vollständig fremd geblieben war. Die Einstimmigkeit ist analog dem menschlichen Individuum in seiner Vereinzelung, dem Egoismus; die Vielstimmigkeit ist

die Gemeinschaft, die Liebe und erreicht deshalb auch ihre höchste Blüthe erst im Kontrapunkt, wo alle einzelnen Glieder des großen Ganzen gleichberechtigt mit einstimmen in den erhabenen Weltenchorus.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der Instrumentalmusik, so bietet sich uns das merkwürdige Phänomen einer Kunst, die kaum vier Jahrhunderte selbständiger Entwickelung hinter sich hat. Die Elemente, welchen sie ihr Dasein verdankte, waren freilich uralt. Die Schalmei des einsam weidenden Hirten, die Trompete des Kriegers — in ihnen haben wir die Uranfänge dieser Kunst zu suchen. Wie mochte wohl diese erste Hirtenmelodie, welche vor vielen tausend Jahren in schweigender Nacht gen Himmel ertönte, gelautet haben? Wir wissen es nicht; aber wir können uns denken, daß der einsame Mensch der von ihm unverstandenen Natur gegenüber von einem ähnlichen Gefühle überwältigt wurde wie Jung-Siegfried unter der Linde beim Waldesweben und Vogelgezwitscher:

»Hei! ich versuch's,
sing' ihm nach:
auf dem Rohr' tön' ich ihm ähnlich!
Entrath' ich der Worte,
achte der Weise,
sing' ich so seine Sprache,
versteh' ich wohl auch was er spricht.«

Ein solcher Entschluß mochte zur Erfindung des ersten musikalischen Instrumentes geführt haben, und Nachahmung von Naturlauten war jedenfalls der erste Grund, weßhalb ein Mensch »der Worte entrieth«, und die Flöte ist es auch, bei der wir im alten Griechenland der ersten Spur von »Programmmusik« begegnen. — Andere Instrumente, namentlich der Gruppe unserer heutigen »Blechbläser« angehörig, verdankten ihren Ursprung einem rein praktischen Bedürfnisse, die Trompete dem des Kriegers, das Horn dem des Jägers, und waren bis auf eine viel spätere Zeit vom Gebrauche in der eigentlichen Ton-»kunst« ausgeschlossen. — Eine dritte Reihe von musikalischen Instrumenten, die Saiteninstrumente, dienten hauptsächlich zur Begleitung des Gesanges, und als nun eine

nur von Instrumenten vorgetragene Musik zuerst zur Begleitung des Tanzes verwendet wurde, fiel dieser keine andere Aufgabe zu, als durch Nachahmung der Sprachmelodie den Gesang so gut als möglich zu ersetzen. Zu einer selbständigeren Entfaltung konnte sie in dieser dienenden Stellung nicht gelangen: dies wurde anders, als die Instrumentalmusik sich von diesem Verhältnisse zum Tanze zu emancipiren und eigene Wege zu beschreiten begann.

Die christliche Vokalmusik in ihrer Vielstimmigkeit war das schönste Bild, der erhabenste künstlerische Ausdruck der Religionsgemeinschaft in Glaube und Liebe, der Gemeinde von Brüdern und Schwestern, die, alle gleich frei und gleicherweise dem großen Ganzen dienend, nur in ihrem Verhältnisse zu diesem, nicht aber von ihm losgelöst, Sinn und Werth für sich beanspruchten. Die menschliche Liebesgemeinschaft, das Reich Gottes auf Erden, das war das Ideal christlicher Tonkunst. — Als sich die Welt am weitesten von diesem Ideale entfernt hatte, als die Lehre des Erlösers selbst, statt Friede und Ruhe auf Erden zu stiften, zum Zankapfel hadernder Parteien wurde, als sich kurz nach dem Tode des großen Luther schon alle lebendige Religion in todte Theologie zu verknöchern begann, — da erwachte dieses Ideal in der Brust eines deutschen Musikers als die Stimme verzehrendster Sehnsucht; abgründig tief, räthselhaft, wie sein Lieblingsautor Jakob Böhme, schwer verständlich dem Novizen, dem Publikum ein Buch mit sieben Siegeln trotz alles simulirten Enthusiasmus, — im Ausdruck und in der Wahl der Ausdrucksmittel kühn bis zur Verwegenheit, vor keiner Härte und Schroffheit zurückschreckend, wenn es galt, eine gefaßte Intention zu verwirklichen, und hinter dieser manchmal rauhen Schale der süßeste Kern, das echt-deutsche Blauaugen-Gemüth mit seinen innigen, einfachen Melodien, — so war Johann Sebastian Bach, ohne Frage die wunderbarste Erscheinung der ganzen musikalischen Entwickelung, unerreicht an elementarer Urkraft des Empfindens, wie einzig dastehend in souveräner Beherrschung der Ausdrucksmittel. Seiner Zeit mußte er gänzlich unverständlich sein, bezeichnet ja doch Bach eine historische Anticipation sondergleichen. Diese Bach'schen Partituren sind

Hieroglyphen, eine Chiffreschrift, zu der erst Beethoven uns den Schlüssel auffand. Freilich, wer diese Werke nicht tief im Innersten erlebt hat, wer imstande ist, etwa die Matthäus-Passion in einem Athem mit Händel's Messias zu nennen, als ob das so ziemlich dasselbe wäre, der kann überzeugt sein, daß er von Bach's edlem Haupte nur die Perücke erblickt, aber kein Strahl aus dem sonnigen Auge des Genius sein Herz getroffen hat. —

Die Idee des Christenthums hatte das Mittelalter nur einseitig entwickelt und zum Ausdruck gebracht. In diesem lag ursprünglich die entgegengesetzte Tendenz sowohl nach Emancipation des Individuums, wie nach Unterordnung desselben unter ein Allgemeines gleicherweise begründet. Indem die mittelalterliche Kirche sich zu einer starren Hierarchie entwickelte, wurde sie einzig und allein dem anti-individualistischen Element des Christenthums gerecht. Die einfache Konsequenz hiervon war die auf die Spitze getriebene Verachtung des Natürlichen und Sinnlichen, als eines Werkes des Teufels. Diese Einseitigkeit rächte sich grausam: statt zur Tugend führte die spiritualistische Verkehrtheit zur Heuchelei, statt zu christlicher Liebe und Duldsamkeit zu fanatisch-selbstgenügsamer, egoistischer Intoleranz. Die ethische Autonomie des Individuums ging unter in rein äußerlicher Heteronomie, der Mensch hatte sein Gewissen, seine Seele verloren, der lebendige sittliche Individualismus war in einen abstrakten Monismus aufgegangen. Wie in der Reformation das Individuum aus der Knechtschaft der Kirche, in der es für sich keinen Werth beanspruchen konnte, sich nach einem neuen Inhalt sehnte, so drängte es die Musik zur Rechtfertigung der Melodie, zu ihrer Deutung als — Ausdruck. Die Sehnsucht, aus der Unnatur zurück zur Natur, aus einer Welt der Lüge zurück zur Wahrheit zu gelangen, dieselbe Sehnsucht, welche Luther's mächtiges Herz zu so kühnen Thaten entflammte, sie tönt uns aus Bach's Musik entgegen, und deshalb konnte ihn auch seine Zeit nicht verstehen, weil sie seine Sehnsucht nicht kannte, und erst als Beethoven die gesuchte Atlantis entdeckt hatte, begriff man, wohin das Schiff des alten Thomaskantors gesteuert hatte.

Dieser Sehnsucht, welche wir als den idealen Inhalt der Kunst Bach's erkennen, verdankt nun auch die Instrumentalmusik ihre höhere Pflege und Ausbildung. Ihre ersten Anfänge als selbständige Kunst fallen zeitlich zusammen mit dem Niedergange der christlichen Kirchenmusik und der immer wachsenden Ausbreitung der italienischen Oper; ihre Blüthe, welche sie in Beethoven erreichte, mußte nothwendig zur (ideellen) Vernichtung dieses Pseudo-Kunstgenres führen. Hervorgegangen nicht aus der Unbewußtheit des elementaren künstlerischen Naturtriebes, sondern aus einem bewußt-reflektirten Restaurationsversuche der antiken Tragödie, wurde sie der vollkommenste künstlerische Ausdruck des Egoismus; sie konnte sich über dieses ihr Wesen selbst täuschen und mit edlem, aber unfruchtbarem Streben nach Vereinigung des nicht zu Vereinigenden, in kindlicher Naivetät das reine Schönheitsideal zu verwirklichen suchen — welches, an sich schon eine Illusion, im Drama vollends zur Lüge wird — wie es Mozart that, oder sie enthüllte ihr Wesen in selbstgefälliger Schamlosigkeit, wie die eigentliche italienische Opernmusik, mit Rossini an der Spitze.

Zu derselben Zeit nun, als die deutsche Symphonie, welche in striktem Gegensatze zu dieser Richtung sich entwickelte, mit Riesenschritten ihrem Kulminationspunkte in Beethoven entgegeneilte, kam dasselbe Streben, dessen Inhalt die Aufsuchung der unter dem Schutte der Civilisation verborgenen, wahren Natur bildete, in Frankreich in der Gestalt des J. J. Rousseau zu einer ergreifenden Erscheinung, und man wird nun aus dieser Parallele bestimmter erkennen, was ich meine mit dem Satze, daß die Beethoven'sche Symphonie die Rückkehr zur Natur im Gegensatz zu der Civilisations- und Luxuskunst der italienischen Oper bedeute.

Bei diesem Streben mußte die Instrumentalmusik nothwendigerweise auf einen Punkt gelangen, wo sich etwas offenbarte, wovon man, so lange es eine selbständige Instrumentalmusik nicht gab, auch keine Ahnung gehabt hatte, nämlich das klangliche Wesen des Instrumentes selbst, der Naturlaut, dessen Nachahmung es seine Entstehung verdankte. Das klangliche und damit auch tonmalerische bezw. symbolische

Element gewann in der Tonkunst immer mehr Bedeutung. Die Musik war bisher eine rein »inter-individuelle« Kunst gewesen, in dem Sinne, daß sie zunächst die künstlerische Verwerthung des Lautausdruckes war; in dem Maße als letzterer symbolisch-deiktische Elemente in sich aufnahm und zur Sprache ward, entfernte er sich von seiner musikalischen Urnatur; die reine Instrumentalmusik — vorzugsweise die Orchestermusik — entdeckte nun in der klanglichen Natur des Instrumentes selbst ein solches symbolisches, erinnerndes und hinweisendes Element in der Musik, und damit gewann die Tonkunst eine Fülle neuer, ungeahnter Vermögen. — Nun konnte erst wieder eine lebensfähige Verbindung von Wort und Ton bewerkstelligt werden, und dies geschah im deutschen Lied (Schubert, Schumann, Liszt, Franz), in der programmatischen Symphonie (Berlioz, Liszt) und im Wagner'schen Drama.

Wir haben jetzt in historischer Folge die verschiedenen Elemente, aus denen sich der ästhetische Eindruck der heutigen Musik zusammensetzt, nachgewiesen; es erübrigt uns noch, das Ergebnis zusammenfassend zu rekapituliren:

Die Musik wirkt erstlich als Stimmungsausdruck. Es ist dies ihre elementarste und ursprünglichste Wirkung; wo sie ganz fehlt, kann von Musik überhaupt nicht mehr die Rede sein. Der Ausdruck ist das innerste Wesen der Melodie, gleichsam ihr »intelligibler Charakter«, er ist das, was das »Thema« von einer willkürlichen, wenn auch angenehm klingenden Folge von Tönen unterscheidet; ohne ihn ist die Musik nichtssagend.

Die Musik wirkt zweitens sinnlich angenehm, höher potenzirt »schön«, in allen ihren Elementen, die ein unmittelbares Wohlgefallen erregen, im Klangreiz, allen euharmonischen und eurhythmischen Verhältnissen, in der Symmetrie des architektonischen Aufbaues u. s. w. Es ist dies wesentlich eine Wirkung auf den Verstand, und zwar auf die unbewußte Intellektualität der sinnlichen Anschauung.

Die Musik wirkt drittens associativ (im Fechner'schen Sinne) in der Tonmalerei und Symbolik der Orchestermusik.

Der Stimmungsausdruck ist, wie wir gesehen haben, der

gemeinsame Mutterschoß aller Zeitkünste, er ist es aber auch, der das specifische innerste Wesen der Tonkunst ausmacht, weßhalb er mit Recht auch das musikalische Element an allen anderen Künsten genannt werden darf. Er ist das, was der lyrischen Poesie, nicht minder aber auch dem Inneren des gothischen Domes z. B. einen der Musik so nahe verwandten Charakter verleiht. (Denn auch bei den bildenden Künsten zwang ja, wie wir bereits entwickelt haben, die Reaktion des darzustellenden Gegenstandes — in der Architektur der zu versinnlichenden Zweckidee — zur Aufnahme des Ausdrucksgehaltes in das Bereich bildnerischer Wirkung.) Andererseits bringt die zweite Seite musikalischer Wirkung die Musik als schöne Kunst, in eine direkte Beziehung zu den bildenden Künsten, deren psychologisches Ur-Princip wir in dem freien Walten des Spieltriebs erkannten, und es war, nebenbei bemerkt, lediglich die einseitige Pflege und Ausbildung dieser Seite der Musik, welche den berühmten Goethe'schen Vergleich von der »gefrorenen Musik« oder der »aufgethauten Architektur« veranlaßte; ebenso gut, wenn nicht besser, könnte man die Musik eine »flüssige Plastik«, eine »unsichtbare Mimik« oder eine »wortlose Poesie« nennen.

In die engste Verbindung mit der Dichtkunst endlich kommt die Musik durch ihr drittes Wirkungselement, das associative. Denn dieses bedeutet die Einführung eines Begrifflichen in die Tonkunst, aber nicht in dem Sinne, daß nun die Musik das gleiche Ziel verfolgte wie die Dichtkunst, worauf einzugehen wir später noch Gelegenheit haben werden.

Die Aufgabe der Kunst ist der ästhetische Ausdruck der Lebenstotalität, des Menschen und seiner Umgebung, des freien Charakters und der denselben necessitirenden Mächte, des Willens und der Motive: damit ist schon der realdialektische Charakter des Ästhetischen bezeichnet. Denn das ist ja das ewig Unbegreifliche, daß wir uns ganz und gar, bis in den innersten Kern, als autochthones Ich, als Individuum fühlen und dennoch in unserer ganzen Existenz wie Essenz (Vererbung!) abhängig erscheinen vom »Anderen«. Der Monismus löst diesen Widerspruch nicht, denn er kennt konsequenterweise unmöglich eine Ethik, ihm wird die Freiheit zur

»bewußten Nothwendigkeit«, und selbst ein Schopenhauer konnte sich über diesen »Zwiespalt der Natur« nicht anders hinweghelfen, als mit dem in seiner bildlichen Naivetät geradezu rührend klingenden Eingeständnis, es sei nicht auszumachen, wie weit die Wurzel des individuellen Ich in den alleinen Willen hinabreiche.

Von jeher galt es nun einsichtigen Denkern (Schopenhauer wie Wagner z. B.) als charakteristisches Merkmal der Musik, daß sie das Individuum, den Willen, losgelöst von allen Motiven an und für sich allein hinstelle. Darin lag aber auch das unwillkürliche Streben der Tonkunst begründet, über sich selbst hinauszugehen, um eine Deutung aller dieser unbestimmten Wollungen zu erlangen. Das ist der wichtige Fortschritt der modernen Musik, welchen mit vollem Bewußtsein zuerst Berlioz vollzog, daß er diese phantastischen, geisterhaften Schemen der Tonkunst zu bannen versuchte durch das — Wort. Daß die Musik damit nicht aufhörte, eine gesonderte Kunst für sich zu sein, dafür war schon dadurch gesorgt, daß der innerste Kern der Sache doch ungedeutet und unbegriffen blieb, daß diese Willensthaten, die uns das Wort zu erklären versucht, im tiefsten Grunde doch nicht dadurch verständlicher werden, diese Willensthaten, welche es mit Urgewalt dazu drängt, in ihrer Vermählung mit dem vernünftigen Gedanken sich selbst zu begreifen und gerade damit erst recht ihrer Unbegreiflichkeit inne werden. Daher muß jede Kunst, um ganz das zu werden, was ihr tiefinnerstes Streben ausmacht, aufhören das zu sein, was sie ist: sie muß in brünstiger Liebesumarmung ihre Jungfräulichkeit verlieren, wenn sie ihre Bestimmung erfüllen soll. Aber wie die Sehnsucht des liebenden Menschen, ganz aufzugehen in dem geliebten Wesen, niemals sich erfüllt, wie er in seinem Innersten auch von ihm nie verstanden und begriffen wird, wie er doch nach wie vor er selbst bleibt, so auch die Kunst, die ihre eigene Sonderexistenz in der Verbindung mit einer anderen aufgiebt; sie bleibt doch, was sie war, nur daß ihr Sein sich jetzt erst zur vollsten Blüthe entfaltet. Aber das Sehnen bleibt und es treibt zu immer neuen Umarmungen, und es verläßt den Gegenstand seiner ersten

Jugendliebe und sucht anderswo sein Glück und findet es nicht, und es kehrt zurück, aber die endgiltige Befriedigung, die Erlösung, sie wird ihm nie. Doch das ist ja gerade das Herrliche und Heilige an der Kunst, daß der Widerspruch in ihr alles Quälende und Beängstigende verloren hat: er kann nur dem wollenden Menschen etwas anhaben. Dem erkennen und handeln wollenden Menschen, für den das unerbittliche logische und Wirklichkeitsgesetz existirt, daß ein Ding nicht zu gleicher Zeit A und non-A sein, und daß man nicht in einem gegebenen Falle entgegengesetzte Entscheidungen treffen und verwirklichen könne, — ihm ist der Widerspruch das entsetzliche Ungeheuer, die grausame Sphinx, deren Räthsel er nicht lösen kann, und die ihn in den Abgrund stürzt. Dem ästhetisch betrachtenden, dem kontemplativen Menschen, Wotan als Wanderer, der da sagt: »Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen«, — ihm verklärt sich der Widerspruch zu der friededuftenden Paradiesesblume der Resignation und des Humors. Aber dafür fällt die ganze Tragik des Widerspruches in der Kunst, die dem Kunstgenießenden verhüllt ist, auf den schaffenden Künstler. Daß er den universalen Weltwiderspruch erlebt haben muß — ob an sich oder mitleidend mit anderen, gilt gleich — um ihn schauen und schaffen zu können, dieses Loos theilt er mit allen vernünftigen Wesen. Aber eben um ihn künstlerisch zum Ausdruck zu bringen, muß er ihn um so intensiver und gewaltiger gefühlt haben als die Anderen. Es ist eine tiefe Noth, ein Schmerzensschrei und Sehnsuchtslaut, der uns aus jedem wahren Kunstwerke entgegenzittert, und hätte der Optimismus Recht, so gäbe es sicher keine Kunst. Die optimistische Weltanschauung ist zwar heutzutage so bescheiden geworden, daß sie ihren Ursatz: *πάντα καλὰ λίαν* wohl kaum mehr durch ein *ἐστίν* ergänzt, sondern sich mit einem *ἔσεται* begnügt und eine, sei es geradlinige, sei es im Schraubengange der Spirale sich vollziehende Entwickelung zum vollkommenen Zustande postulirt. Trotzdem muß sie auch dann noch der Kunst, namentlich der Wissenschaft gegenüber, eine inferiore Stellung anweisen (Hegel!); man kann die Kunst als unschuldiges Interims- und Palliativmittelchen gegen des Lebens Noth und Mühsal gelten lassen, so

lange das Ziel der »Weltenwanderung« noch nicht erreicht ist, wo dann unzweifelhaft die Wissenschaft an ihre Stelle treten muß, oder aber sie höchstens noch als luxuriöse Spielerei in Mußestunden ein mehr geduldetes als berechtigtes Dasein fristen wird, wenn für dergleichen im »Staate der Zukunft« überhaupt noch Platz ist. Dagegen ist dem Pessimisten die Kunst die vermöge der Kraft der Phantasie ermöglichte Anticipation seines ewig unerreichbaren Ideals, daher von unendlicher, nie zu vernichtender Bedeutung.

Der Vernunft erscheint das Wesen der Welt als das schlechthin Unbegreifliche, der Widerspruch; den Zugang zu ihm findet nur das unmittelbare kontemplative Innesein und Erfassen des Gegenstandes in der künstlerischen Phantasie. Und ein Werk zu schaffen, das, dem Widerspruch entrückt, in seiner vollkommenen Idealität jedem ferneren Wollen Halt gebiete, das ist ja das Ziel alles menschlichen, wie immer gearteten, praktischen Strebens; dies erreicht aber der Künstler, indem er sich mit seinem Werke gar nicht an den wollenden und durch die Vernunft als Werkzeug des Willens erkennenden Menschen wendet, sondern an die Phantasie, das Gemüth, für die es keinen Widerspruch mehr giebt, oder derselbe wenigstens alles Peinigende verloren hat, und welche daher auch in der Anschauung desselben, wenn nicht Lust, so doch höchste Genugthuung empfinden. Denn hier, im Ästhetischen, haben wir ein Können und ein Erkennen des Menschen, illusionär nur auf der Stufe des »Schönen« im eigentlichen Sinne des Wortes, in seinen höheren Erscheinungsformen aber von höchster, aktuellster Realität, wie jeder zugeben wird, der den echten Kunstgenuß erfahren hat, doch von einer ungreifbaren und unfaßbaren Realität, ein Verstehen, das kein Begreifen ist, eine Widerspruchslosigkeit, die nur die Konsequenz im Widerspruch bedeutet, ein unmittelbar fühlendes Innesein, für das die Vernunft kein Organ hat.

Deshalb kommt auch der Widerspruch in der Kunst nicht im Kunstgenusse selbst, sondern erst im reflektirenden Philosophiren über die Kunst zum Bewußtsein, was ja den Gegenstand unserer folgenden Untersuchungen bilden soll. So viel erkennen wir schon jetzt vom Standpunkte der Musikästhetik:

die moderne Entwickelung der Tonkunst, ihre Verbindung mit der Poesie, die als nothwendiges Resultat der gesammten neueren Musikgeschichte schon R. Wagner nachgewiesen hat, und ihr trotzdem zurückgebliebenes Bedürfnis, eine Sonderexistenz für sich weiter zu führen, wie es namentlich in besonders rührender Gestalt das Wesen des größten lebenden Symphonikers, Anton Bruckner's, ausmacht, hat für die Musik klar und unwiderleglich die Behauptung Bahnsen's erwiesen, daß »das eigentlich treibende Fortschrittsmoment in der Kunstgeschichte das realdialektische Agens« ist, und daß die Kunst nicht nur insofern an dem Widerspruchscharakter alles Seienden Theil hat, als ihr Objekt eben jenes widerspruchsvolle Weltwesen ist, das die Kunst nicht bei der Illusion des Schönen verharren, sie vielmehr zur Tragik des Erhabenen und zur wehmuthsvollen Heiterkeit des Humoristischen fortschreiten läßt, sondern daß dieser Charakter sich auch in den Erscheinungsformen des künstlerischen Gestaltens schon dadurch ausspricht, daß wir für jede Kunst eine getrennte Sonderexistenz beanspruchen, nichtsdestoweniger aber das Streben jeder Kunst über ihre Grenzen hinaus nach Vereinigung mit einer oder mehreren der Schwesterkünste als voll berechtigt anerkennen müssen. — So sind die einzelnen Künste chemischen Stoffen zu vergleichen, welche niemals rein und ohne Beimischung fremder Elemente in der Natur sich vorfinden, und gerade als das eigentliche Wesen der Musik hat ja schon R. Wagner das anerkannt, daß sie die eigentlich »erlösende Kunst« sei, d. h. doch wohl nur die, in welcher das Weltwesen sich am intensivsten offenbart und die daher den mystischen Urgrund aller Künste ausmacht, daß dieses Wesen der Tonkunst aber auch so ätherischer Natur sei, daß es nur in Verbindung mit einem ihm ursprünglich fremden Elemente allererst zur Erscheinung kommen und ans Tageslicht treten könne. (Über Fr. Liszt's symphonische Dichtungen.) Das Musikalische ist die ästhetische Essentia, losgelöst von aller Existenz, oder vielmehr: die wahre Essentia an aller ästhetischen Existenz ist das Musikalische; es ist, um den Vergleich noch einmal zu gebrauchen, der intelligible Charakter des Ästhetischen, und daß das Musikalische sich

nur zeigt in und an den Daseinsformen des Nichtmusikalischen, hat sein Analogon daran, daß der Charakter sein Wesen enthüllt allein durch das Reagiren gegen die auf ihn einwirkenden Motive, trotzdem aber ewig unerkennbar und unbegreiflich oft alle Menschenkenntnis zu Schanden macht. Dies ist der Grund, warum die Musik immer nur in Verbindung oder Anlehnung an andere Künste auftreten kann, warum sie aber auch in keiner dieser Verbindungen ihre endgiltige Befriedigung findet, sondern es sie zu immer neuen Kombinationen treibt.

Dieses Verhältnis ist der Tonkunst nicht allein eigen, es zeigt sich mehr oder minder deutlich an allen Künsten; aber hier tritt es am prägnantesten und wuchtigsten auf; deshalb ist auch die Musik so überaus geeignet, um an ihr ein Verständnis für die ästhetischen Probleme im allgemeinen zu gewinnen, und ein Beweis der Unzulänglichkeit unserer gesammten bisherigen Ästhetik dünkt es mich, daß sie vor allem gerade der Tonkunst nie gerecht zu werden vermochte. — Aus der Geschichte der anderen Künste Belege für diese Theorie anzuführen, halte ich für überflüßig; der Eingeweihte wird sie, und zwar gerade vorzugsweise aus der Entwickelung der modernen Kunst, sich leicht selbst auffinden können. Auf die Beziehungen der Musik zu den übrigen Künsten werden wir ohnedies noch des öfteren zurückkommen müssen.

Als Ergebnis dieser unserer einleitenden Betrachtungen wollen wir nur einstweilen festhalten, daß, wenn wir die Musik als Kunst, wie sie uns heutzutage entgegentritt, analysiren, wir nicht auf ein einfaches Princip kommen, sondern auf deren mehrere, und zwar solche, die gegenseitige Kollisionen herbeizuführen geeignet sind, daß aber das eigentlich und specifisch Musikalische das im tiefsten Grunde allen Künsten gemeinsame Ästhetische ist, nämlich das übervernünftige Innesein der Einheit im Widerspruch, daß das Hervortreten desselben in die Erscheinung nothwendig mit einer Annahme raum-zeitlicher Formen, also für die Musik mit der Anlehnung an andere, den übrigen Künsten angehörende, Lebensäußerungen verbunden, und daher das Streben nach Vereinigung aller Künste zu einem Gesammtkunstwerke von jeher

das tiefste ästhetische Bedürfnis gewesen ist. Dieser Proceß ist ein ewiger; aus der Vereinigung streben die Einzelkünste wieder zur Trennung, und aus der Sonderexistenz zu neuer Verbindung; immer neue Fähigkeiten gewinnt dabei jede einzelne, aber das Ende, das schlechthin Befriedigende kommt nie; denn, was die Kunst uns ergründen soll, ist das Unergründliche, was sie uns begreifen machen soll, das Unbegreifliche, und sie könnte dies nur, wenn sie jeder Beziehung auf die Außenwelt entrathen, wenn sie stofflos werden, das Licht der Vernunft ganz auslöschen könnte, — dann wäre es aber auch aus mit allem »Schauen«. Ist ja doch das Ästhetische die Nacht-weisheit, die der Künstler ans Tageslicht fördern will, die Erda, deren Sinn wirr und trübe wird, wenn des Mächtigen Spruch sie heraufbeschworen, jenes Unaussprechliche, von dem Tristan meint: »Doch was ich sah, das kann ich dir nicht sagen«. — Und der Künstler sagt es uns doch, und unsere Phantasie kommt ihm entgegen, daß wir ahnen, was er meinte; aber er selbst wird schließlich am unzufriedensten sein mit dem Erreichten, und es wird ihn zu immer neuen Versuchen treiben, und seine Nachfolger werden das überkommene Geisteserbe antreten und weiter pflegen, und so fort und fort, bis wieder eine Kalpa abgelaufen und die Mutter Natur alle ihre Kinder, das Niederträchtige und Gemeine mit dem Edlen und Heiligen, in ihren Schoß zurücknimmt, um den Kreislauf von neuem zu beginnen. —

Wir aber wenden uns jetzt zu der Betrachtung der drei Erscheinungsformen des Ästhetischen, nämlich des Schönen, des Erhabenen und des Humoristischen, im Bereiche der Tonkunst.

Das Musikalisch-Ästhetische in seinen drei Grundformen.

I.

Das Schöne in der Musik.

Es hat sich »das Urtheil über eine Musik auf die Erkenntnis derjenigen Gesetze zu stützen, nach welchen von der Wirkung der schönen Erscheinung, welche die allererste Wirkung des bloßen Eintrittes der Musik ist, zur Offenbarung ihres eigensten Charakters, durch die Wirkung des Erhabenen, am unmittelbarsten fortgeschritten wird. Der Charakter einer recht eigentlich nichtssagenden Musik wäre es dagegen, wenn sie beim prismatischen Spiele mit dem Effekte ihres ersten Eintrittes verweilte, und uns somit beständig nur in den Relationen erhielte, mit welchen die äußerste Seite der Musik sich der anschaulichen Welt zukehrt.

Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwickelung einzig nach dieser Seite hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine Überschaulichkeit gegeben hat, welche sie dem oben berührten falschen Urtheile« — Musik: schöne Kunst — »nach Analogie der bildenden Künste aussetzen mußte.«

Mit diesen Worten hat R. Wagner (Beethoven, Ges. Schr. u. Dicht. 2. Aufl. IX, 78), in wenigen Sätzen mehr bietend als manche dickbändige Ästhetik, das Wesen und die Bedeutung

des Schönen in der Musik überaus klar und einleuchtend präcisirt; sie sollen uns bei der gegenwärtigen Untersuchung als Leitstern dienen. —

Wir erkannten in dem Schönen eine Erscheinungsform des Ästhetischen, und zwar die unterste und einseitigste. Das Ästhetische überhaupt war uns das in reiner Kontemplation erschaute Wesen der Welt. Als den innersten Kern dieses Weltwesens bezeichneten wir im Anschluß an Bahnsen die widerspruchsvolle Einheit des in sich selbst gespaltenen Willens, der seinen Inhalt eben so wohl und eben so sehr bejaht, als auch verneint. Wird nun in der ästhetischen Kontemplation die eine Seite dieses Weltwesens »einseitig« hervorgehohen, so zeigt sich uns entweder, wenn nämlich die Einheit am Wesen des Willens einzig betont wird, das Schöne, oder, wenn der dem Weltwesen essentielle Widerspruch vorzugsweise hervortritt, das Erhabene; wird endlich diese Antithese, nicht zu einer Synthese — denn dann müßte der Widerspruch in ihr sich aufheben — sondern zu einer widerspruchsvollen Einheit zusammengefaßt, so haben wir die dem Weltwesen, dessen Essentia eben in jener widerspruchsvollen Einheit einer *voluntas volens eademque nolens* besteht, einzig adäquate ästhetische Gestalt des Metaphysischen, im Humor.

Es ist also wesentliche Eigenschaft des Schönen, daß der Wille in ihm »vermittels seiner Grundeinheit über seine fundamentale Selbstentzweiung sich selber belügt«, daß es bloßer »Schein« ist: »es scheine das Schöne!« — Wie ist dies nun möglich?

Das Streben nach Einheit zeigt sich vornehmlich im Erkennen-Wollen und im erkennenden Wollen des Menschen, in seiner intellektuellen Thätigkeit. Wird das Erkennen auch schließlich gegen seinen Willen durch die Natur seines Gegenstandes dazu gezwungen, sein eigenstes Wesen aufzugeben, darauf zu verzichten, alle Widersprüche in Einheit aufzulösen, und sieht es sich auch endlich genöthigt, das Alogische als eine Realität anzuerkennen, so wäre doch, wenn es gelänge, das Erkennen über diesen wahren Sachverhalt zu täuschen, die Möglichkeit einer wenigstens illusionären Erreichung seines Strebens gegeben. Und in der That tritt ja

der Widerspruchscharakter nicht immer so deutlich zu Tage, er liegt nicht überall so an der Oberfläche, daß nicht der Fall eintreten könnte, daß der betrachtende Mensch sich über den Kern der Sache täuschen ließe. Das Herz geschwellt von erster Jugendliebe, alles Jünglings-Sehnen und -Hoffen in der wogenden Brust, versetzt den Menschen in den duftenden Blüthenhain der Frühlingsnatur, und er wird die Welt schön finden. Daß jeder Blüthe ein Wurm im Herzen nagt, der sie in kurzer Frist verdorren und verwelken läßt, das weiß und ahnt er nicht, er schwelgt im Wonnerausch des Schönen: — das ist Naturschönheit. Der glückliche Mensch sieht sich in die Natur hinein, und, wie aus einem Spiegel, tritt einzig sein eigenes schönes Bild ihm aus ihr entgegen.

Das Schöne ist die »Versöhnung von Seele und Verstand, von Natur und Übernatürlichkeit, von Materie und Geist — in der Form, denn eben sie ist die Gewähr, daß die Versöhnung, die Ineins-Bildung des Gegensätzlichen zu Stande gekommen ist, daß ein innerliches, geistiges Leben den ihm entsprechenden Ausdruck, daß die Seele ihren Körper, die Sache ihr entsprechendes Zeichen, daß ein Pol und Weltfaktor sein Korrelativ gefunden hat. Darum eben ist Geschlechtsliebe als die gegenseitige Ergänzung des männlichen und weiblichen Lebens, der vernünftigen und sinnlichen Bildung, das ewige Urbild der Schönheit der Welt.« (B. Goltz, Das Menschen-Dasein II, 119 f.)

Als ein »freies Spiel der Phantasie und des Verstandes« hatte Kant die Empfindung des Schönen definirt, und wir können dies in Übereinstimmung mit Schopenhauer vom Standpunkte der Willensmetaphysik dahin kommentiren, daß wir einen Gegenstand dann schön finden, wenn er in uns die Illusion erweckt, als ob das Ideal des Erkennen-Wollens, die schlechthinige Widerspruchslosigkeit in der Anschauung, eine »formale Zweckmäßigkeit«, das restlose greif- und erkennbare In-die-Erscheinung-Treten des Weltwesens sich uns darböte. Wir haben dies als eine Täuschung erkannt: schon aus dem einzigen Grunde, daß jede Erscheinung flüchtig und vergänglich ist, erhellt, daß das Ewige nicht voll und ganz als Realität

in sie eingehen kann; daß aber ein lebendiges, beseeltes Ding der Macht der Zeit unterworfen sei, dies wird nur dann erklärlich, wenn uns die Erkenntnis aufgegangen ist, daß alles Seiende ein in sich selbst Widerstreitendes, eine Einheit von Gegensätzen ist, welche sich gegenseitig bekämpfen und vernichten. Darum ist das Leben kein ewiges und seliges Leben, sondern ein endliches und unseliges, ein Ver-leben und ein Ver-enden.

Das Schöne ist die subjektivste — aber nicht die individuellste — von allen Erscheinungsformen des Ästhetischen: denn es bezieht seinen Gegenstand direkt auf die Eigenart unseres Erkenntnisvermögens: nur das dem Intellekt Angemessene, ihn Befriedigende, ihm Genüge Leistende ist schön. Ob die Thatsache, daß ein Naturgegenstand uns ästhetisch »gefalle«, d. h. Verstand und Phantasie in jenes freie Spiel der unwillkürlichen Übereinstimmung versetze, eine Illusion sei oder nicht, ob dieses Wohlgefallen nur dem Umstande zu verdanken sei, daß eben der schöne Gegenstand das Wesen des Seienden nur einseitig und unvollkommen in der Erscheinung darstelle, oder ob im Gegentheil das Schöne die vollendete Sichtbarmachung des Weltwesens, das dem Ding an sich, dem Noumenon, einzig adäquate Phänomenon sei, diese Frage hat Kant offen gelassen, neigt aber entschieden zu der Auffassung, daß das Schöne kein bloßer Schein, daß es wirklich die Sichtbar-Werdung des Wesens der Welt sei: denn sonst hätte die (reflektirende) Urtheilskraft, das Vermögen der ästhetischen Urtheile, ja nicht dazu getaugt, die beiden Flügel des kritischen Lehrgebäudes, in denen Verstand und (praktische) Vernunft als souveräne Alleinherrscher thronten, durch den mächtigen Mittelbau der Ästhetik und Teleologie zu vereinigen. Dann erst wird die ganze Kantische Ästhetik verständlich, wenn man diese letzte Endabsicht des Philosophen mit berücksichtigt. Solchem mehr angedeuteten als ausgesprochenen Winke des großen Vernunftkritikers folgend, war es der unmittelbaren Erbin der Kantischen Philosophie — abgesehen von dem für die Ästhetik ganz und gar bedeutungslosen parodistischen Nachspiele, das sie in Fichte's Lehre erlebte — der Schelling-Hegel'schen Identitätsmetaphysik, eifrig

darum zu thun, jede Spur von Kant's genialer Lebensarbeit zu verwischen, die Theorie aufzustellen, daß unsere Vernunft dem Weltwesen vollkommen adäquat, vollkommen im Stande sei, den innersten Kern des Dinges an sich zu erfassen, ja daß dieses große X, dies verschleierte Bild von Sais, nichts anderes sei als die Vernunft selbst. Obwohl hierbei Kant's sonderbare, ungerechtfertigte Terminologie mit ihrer »praktischen Vernunft« als überleitender Mittelbegriff diente, war Kant selbst doch vorsichtig genug gewesen, diesen Schritt nicht selbst zu thun: denn es hätte sich wahrlich nicht der Mühe verlohnt, mit einer erstaunlichen Denkkraft, die heute noch gerade so bewundernswerth erscheint als vor 100 Jahren — und so viele sind es jetzt her, daß Kant sein »kritisches Geschäft« zu Ende brachte — feste Grenzen für unser Erkenntnisvermögen zu ziehen, genau zu bestimmen, was ihm zugänglich sei und was nicht, wenn die Vernunft (als erkennende), diese Schranken kühn überspringend, sich doch schließlich rühmen konnte, das spröde »Ding an sich« bewältigt, ihm sein Geheimnis entrissen, es »erkannt« zu haben. Schopenhauer war es vorbehalten, den anderen Weg einzuschlagen, mit Kant daran festzuhalten, daß das Wesen der Welt unserem Intellekt schlechthin unzugänglich sei, daß er das seiner Herrschaft unterworfene Reich der »Welt als Vorstellung« nicht verlassen dürfe, ohne in leere Träumereien zu verfallen; ihm »erschloß« sich das Ding an sich nicht durch irgend einen Vernunft-»Schluß«, sondern durch das unmittelbar gefühlte und erfaßte Inne-Sein unseres Wesenskernes, für welches Unsagbare er den Terminus »Wille« lediglich deshalb wählte, weil der Wille, obwohl auch noch dem Reiche der Vorstellung angehörig, sich doch am weitesten hinab verfolgen läßt in das nächtige Land des der Vernunft Unzugänglichen und so die Sache mehr andeutet (be-»zeichnet«), als begrifflich erfaßt. Dies ist auch der Grund, warum die Schopenhauer'sche Philosophie nicht gelehrt werden kann: man muß sie erlebt haben, um ihre unwiderlegliche Grundwahrheit einzusehen.

Das Wesen der Welt ist also hier, ganz im Gegensatze zu Hegel, ein Un- und Über-Logisches; daß es damit aber auch ganz von selbst ein Antilogisches wird, daß nun der Widerspruch

als Ausdruck des innersten Weltinhaltes sich offenbart, diese Konsequenz ist dem Meister selbst nie so vollständig zum Bewußtsein gekommen, daß er sie klar und präcise ausgesprochen hätte, woran ihn hauptsächlich auch sein, mit der Willensmetaphysik eigentlich unvereinbarer, Monismus verhinderte. Mit kühner Unerschrockenheit und zagloser Genialität hat Bahnsen, der einzige echte »Schopenhauerianer«, der nicht nur à la Frauenstädt *in verba magistri* schwur, sondern ein »Selbstdenker« in des Meisters Geiste war, diesen Weg betreten und damit die Gedankenkette, welche Schopenhauer von Kant überkommen hatte, geschlossen.

Diese ganze Abschweifung war unbedingt nothwendig, um die verschiedenen Auffassungen des Schönen in den Nach-Kantischen Systemen zu begreifen. Kant selbst hatte es, wie gesagt, unentschieden gelassen, ob das Ding an sich, kurz ausgedrückt, ein vernünftiges sei oder nicht, tendirt aber entschieden zu ersterer Auffassung; demgemäß spielt in der Kantischen Ästhetik das Schöne, als diejenige Form des Ästhetischen, in welcher eine unwillkürliche Übereinstimmung eines Naturgegenstandes mit unserem Erkenntnisvermögen in der Anschauung hervortritt, zwar die Hauptrolle, es besteht aber neben ihr vollständig unabhängig die Form des Erhabenen, in welcher das den Sinnen sich darbietende Objekt entweder der Beschaffenheit unseres Intellekts ganz unangemessen ist (Mathematisch-Erhaben), oder gar unsere eigene Existenz mit übermächtiger Gewalt bedroht (Dynamisch-Erhaben), wo dann die ästhetische Lust nicht mehr in einem freien Spiel von Verstand und Phantasie besteht, sondern es einzig unser eigener unendlicher und unabhängiger metaphysischer Wesenskern ist, welcher über die feindliche Außenwelt triumphirt; von einer solchen Übereinstimmung zwischen der Sinnenwelt und den Postulaten unserer Vernunft, wie sie die Erscheinung des Schönen verbürgt zu haben schien, konnte aber hier nicht mehr die Rede sein. — Was wir nun oben (S. 8 f.) als eine Versündigung am Gesetze der Specifikation sowohl als am Geiste der deutschen Sprache rügen mußten, indem wir einzig den Gegenstand im Auge hatten, daß nämlich fast die gesammte neuere Ästhetik die scharfe Trennung des Schönen

vom Erhabenen aufhob, ersteres als einzige Grundform des Ästhetischen und letzteres als eine »Besonderung« derselben ansah, sodaß die Ästhetik überhaupt zu einer »Philosophie des Schönen« wurde, dies begreifen wir jetzt als nothwendige Konsequenz, nachdem wir die ganze Tendenz der Hegel'schen Richtung kennen gelernt haben. Sollte in der That, wie es Kant nur angedeutet hatte, das Weltwesen als ein dem menschlichen Intellekt vollkommen Adäquates und Zugängliches begriffen, ja schließlich geradezu in seinem Inhalte mit ihm identificirt werden, so war es ganz folgerichtig, daß das Erhabene, in welchem das Ästhetische als ein Anti-Logisches auftritt, als eine Vorstufe betrachtet wurde, auf welcher es noch Widersprüche giebt, welche eben die höchste Stufe des Schönen in eitel Harmonie und Wohlgefallen aufzulösen berufen ist. Einen absoluten Widerspruch zwischen Welt und menschlicher Vernunft, ein Absolut-Erhabenes, konnte diese Schule unmöglich kennen — weder ein (absolut) Mathematisch-Erhabenes; denn warum sollte die Vernunft das mit ihr wesensidentische »Ding an sich« nicht erfassen können, wo sollte es etwas geben, wohin sie ihre Fackel nicht tragen, was sie nicht erhellen könnte? — noch ein (absolut) Dynamisch-Erhabenes: denn schließlich mußte es ja doch der Vernunft gelingen, ihren eigenen Inhalt in einer Welt zu verwirklichen, deren innerster Wesenskern mit ihr selbst identisch ist! Hier war also nicht das Schöne die illusionäre Gestalt des Ästhetischen, sondern das Erhabene. Das Letztere ist ebensowohl das Nicht-mehr-Schöne (Schön = unbewußte, naive Widerspruchslosigkeit, die den Widerspruch noch gar nicht entdeckt hat), als auch das Noch-nicht-Schöne (Schön = durch den Widerspruch hindurchgegangene, ihn überwunden habende Widerspruchslosigkeit).

Wir aber, die wir mit Bahnsen die Synthese als eine Illusion perhorresciren, kennen nur ein Einfach-Schönes, eine imaginäre Widerspruchslosigkeit, die noch nicht bis zum innersten Kern der Sache vorgedrungen ist, das Schöne als Noch-nicht-Erhabenes; das Erhabene hingegen ist uns, als das Nicht-mehr-Schöne, die dem Weltwesen adäquatere Form des Ästhetischen, und das Analogon einer Synthese haben wir

nur in der Thatsache, daß der Wille auf der höchsten Stufe des Ästhetischen, im Humor, allerdings beiden Seiten seines Doppelwesens gerecht zu werden vermag, sowohl seiner fundamentalen Selbstentzweiung als auch seiner Grundeinheit, indem er eben die entgegengesetzten Enden zur widerspruchsvollen Einheit zusammenfaßt, und so zwar den Widerspruch nicht aufhebt, indem er sein Wesen (logisch) begreift, sondern seiner innersten widerspruchsvollen Natur ahnend und fühlend »inne« wird. Deshalb ist das Humoristische auch die intimste und individuellste Form des Ästhetischen, und darum auch die »deutscheste« — so deutsch wie die Beethoven'sche Kammermusik, so deutsch wie ein »langweiliger«, handlungsarmer Roman von G. Keller oder W. Raabe, so deutsch wie eine Bruckner'sche Symphonie. S. 40 haben wir das Schöne die subjektivste Gestalt des Ästhetischen genannt in dem Sinne, daß bei ihm das Objekt des Ästhetischen, das Metaphysische, am wenigsten erfaßt, am wenigsten in seine Tiefen hinabgedrungen wird. In demselben Sinne ist das Humoristische die objektivste ästhetische Form: in ihm treten beide Seiten des Weltwesens, Widerspruch wie Einheit, gleicherweise deutlich hervor, während im Erhabenen der Wahrheit zwar schon näher getreten, dieselbe aber noch nicht ganz erreicht wird, indem der Widerspruch (als Entzweiung) hier ebenso einseitig betont wird, als beim Schönen die Einheit. Beim Schönen verhält sich das Subjekt naiv; im Erhabenen erkennt es: »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust!« — und im Humoristischen wird es inne, daß diese zwei Seelen nichts anderes sind als die beiden untrennbaren Hälften seines eigenen untheilbaren, wie unvergänglichen Ich.

Welche Folgerungen ergeben sich nun aus diesen Voraussetzungen für das Kunstschöne? Wir hatten S. 39 die Naturschönheit in der unwillkürlichen Empfindung des Zusammenstimmens der Natur mit dem Gemüthszustande des glücklichen Menschen erkannt. Gleichzeitig hatten wir diese Empfindung als eine doppelte Illusion bezeichnet, sowohl nach der objektiven wie nach der subjektiven Seite hin, indem einerseits das schöne Naturobjekt als restlose Objektivirung seines Wesens (der Platonischen Idee bei Schopenhauer) in

wohlgefälliger Form sich darstellt, d. h. das dem Gegenstande zu Grunde liegende Wollen sein Ziel vollkommen erreicht zu haben scheint, andererseits unser eigener Wille durch seine interesselose Befriedigung — und wenn das Schöne überhaupt je rein und »frei« in Natur oder Kunst vorkommt, so müssen wir an dieser Kantischen Bestimmung festhalten — das widerspruchsvolle Phänomen eines genußlosen Genießens darbietet, welchem Umstande die schlechthin illusionäre Scheinhaftigkeit und momentane Flüchtigkeit der ästhetischen Empfindung des Schönen entspricht. Nun haben wir schon gesehen, daß jedes Reflektiren über den schönen Naturgegenstand, jeder Versuch, in seinen Wesensinhalt einzudringen, die reine Schönheit desselben sofort beeinträchtigt: der Schein wird aufgedeckt. Es ist also in der That die bloße Formbeschaffenheit, welche die ästhetische Lust in uns erweckt. Aber hierbei bleiben wir nicht stehen, sondern diese Lust wird uns unwillkürlich zu einem Empfindungsinhalte, der dann »als Seele in den geformten Gegenstand verlegt, dessen Gestalt von innen bedingt«. (Vgl. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen.) So ist es nicht eigentlich die Seele des schönen Gegenstandes selbst, die den innersten Kern der Empfindung des Schönen ausmacht, sondern allein der Umstand, daß die formale Gestaltung, die Außenseite eines Gegenstandes, seinem Wesen nicht vollkommen adäquat ist, indem sie eine reine Widerspruchslosigkeit darstellt, welche dem Willen seiner Natur nach nicht zukommen kann, erweckt in uns den ästhetisch lustvollen Empfindungsinhalt, den wir nun als jenen verborgenen Wesenskern des schönen Objekts hypostasiren. Hiermit wäre die illusionäre Negativität des Schönen vollständig nachgewiesen.

Für den Künstler nun, der »Schönes« schaffen wollte, lag die Thatsache des Naturschönen vor; seine Wirkung mußte er nachzubilden suchen. Wenn nun hierbei fast ausnahmslos von allen Ästhetikern gefordert wird, daß es nicht genüge, die schöne Natur so getreu als möglich zu kopieren, daß man vielmehr dieselbe »idealisieren«, d. h. Detail vernachlässigen, »Unwesentliches« weglassen müsse u. s. w., so hat dies theilweise

auch seinen Grund darin, daß der Künstler absichtlich das in seiner Nachbildung beseitigen muß, was der glückliche Mensch an der Natur, wenn er sie schön findet, übersieht, will er die gleiche Wirkung erreichen. Diese Forderung ist in gewisser Hinsicht ein indirekter Beweis für die negative Natur des Schönen.

In Wahrheit sind es nicht die der Natur zu Grunde liegenden Platonischen Ideen, welche der Künstler zur Darstellung bringt, sondern der rein subjektive Empfindungsinhalt, welcher die Außenseite des Gegenstandes in uns erregt, zwingt uns, ihn als Substrat jenem Gegenstande zu Grunde liegend zu imaginiren. Diese Subreption ist das Werk der ästhetischen Phantasie, über welche schon von so Vielen, Berufenen wie Unberufenen, »phantasirt« wurde, und das Einzige, was sie auf dieser Stufe des Ästhetischen leistet.

Die künstlerische Thätigkeit bei der Produktion des Schönen läßt sich nun folgendermaßen skizziren: Die Naturschönheit ist schlechterdings überall die Voraussetzung der Kunstschönheit; sie bewirkt im Künstler jenen ersten Eindruck, erweckt jenen »Empfindungsinhalt«, welcher zur künstlerischen Produktion den ersten Anstoß giebt. Es braucht wohl kaum erst ausdrücklich bemerkt zu werden, daß dieses Naturschöne nicht immer gerade eine »Landschaft« oder dergl. zu sein braucht, woran man zunächst bei Naturschönheit immer denkt, sondern es kann dies ebensogut ein reeller Vorgang der Geschichte, des gesellschaftlichen Lebens oder was immer sein. Ja, es wäre denkbar, daß auch ein anderes Kunstwerk bei dem Künstler die Stelle des Naturschönen vertrete, daß der Eindruck desselben einen so specifischen Empfindungsinhalt gerade bei ihm hervorrufe, daß er dadurch zur Schöpfung eines neuen Kunstwerkes begeistert wird. — Jedenfalls haben wir in einem solchen Eindrucke den Moment der eigentlichen künstlerischen Konception: in dieser »allgemeinen musikalischen Stimmung«, welche bei Schiller dem eigentlichen Produciren voranging, ist der erste Keim des Kunstwerkes zu suchen; in dem Verlegen des Inhaltes dieser Stimmung in den Gegenstand, der sie bewirkte, als dessen »Seele« besteht die Thätigkeit der künstlerischen Phantasie.

Bei der Ausarbeitung nun konstruirt der Künstler eine Nachahmung des Naturgegenstandes und zwar derart, daß er nur diejenigen Formen in seine Nachahmung aufnimmt, welche, zuerst in die Augen fallend, jenen lustvollen Empfindungsinhalt erweckten; alles Andere läßt er als »unwesentlich« bei Seite. Ob es *objektiv* auch in der That unwesentlich sei, das kümmert ihn nicht; für ihn ist es unwesentlich, ja hinderlich — nämlich für die Erweckung des von ihm beabsichtigten Empfindungsgehaltes. Es ist also in der That eine fremde Seele, die dem Naturgegenstande eingehaucht wird, eine Seele, an welcher er allerdings insoweit auch Theil hat, als der Anblick seiner Formen dieselbe in uns wachrief. Deshalb hat das *Schöne* in der Kunst eine Domäne, aus welcher es nicht so leicht vertrieben werden kann, solange dieses Gebiet überhaupt noch kultivirt werden wird, ich meine die Darstellung des Übernatürlichen, des *Göttlichen*, und aus demselben Grunde hat auch das Schöne in der Kunst nur einmal einen Gipfelpunkt erreicht, zu dem es sich später nie mehr aufschwingen konnte, in der *hellenischen Plastik*. Der (absolut und in jeder Hinsicht) *schöne Mensch* ist nicht mehr Mensch, er ist — *Gott*. Solange die Menschheit an Götter glaubte, die in leibhaftiger Sinnlichkeit und körperlicher Vollkommenheit, ῥεῖα ζώοντες auf den wolkigen Höhen des Olymp thronten, solange war das Schöne mehr als ein Schein, nicht bloße Illusion, es lag ihm eine *Realität* zu Grunde. Als aber dieser Glaube geschwunden war, als man das Natürliche *schön* darstellte, sich und der Welt vorzulügen suchte, daß das Wesen dieser unserer endlichen, unvollkommenen, elenden Welt im Schönen zur Erscheinung komme, da konnte es sich, genau genommen, nur noch um die Alternative handeln: entweder die Kunst giebt ihr wahres, eigenstes Wesen, nämlich sinnenfälliger, aber ehrlicher und adäquater Ausdruck eines Realen zu sein, auf und erniedrigt sich zu Heuchelei und leerem, inhaltslosem Formenspiel, — oder aber sie verlässt den einseitigen Kultus des Schönen und wendet sich dem Erhabenen und Humoristischen zu. Beide Richtungen hat sie eingeschlagen, und zwar die Musik die zweite gerade noch zeitig genug, um ihr wahres Wesen mit in die neue Zeit

hinüber zu retten. — Entweder ein Künstler glaubt heutzutage noch an eine vollkommene, widerspruchslose Welt (— nur suche er sie dann gefälligst »über'm Sternenzelt«: denn diese unsere Erdenwelt dafür anzusehen, einen solchen »ruchlosen« Optimismus würden wir doch nicht so ohne weiteres passiren lassen, den betreffenden Herrn vielmehr bitten, sich diesen optimum mundum einmal gehörig anzusehen, wie er denn eigentlich ausschaue!) — gut, dann schaffe er schöne Formen! Hat aber der Künstler diesen Glauben verloren, so prostituirt er seine Kunst, wenn er ihre Aufgabe darin findet, sich in schönen Formen zu ergehen. Dann wird die Kunst wirklich das, was man ihr, theilweise mit Recht (— besonders in Rücksicht auf gewisse Richtungen und Erscheinungen im Bereiche der bildenden Künste —) ohne weitere Restriktion ausgesprochen, mit Unrecht oft vorgeworfen hat: sie wird unsittlich. In dieser Beziehung dünkt es mich eine interessante Erscheinung, wie der Socialismus, dem ja in allen solchen Fragen wenigstens das Lob rücksichtslosen Freimuthes, allerdings nur zu häufig verbunden mit philosophischer Roheit und ästhetischer Banausität, nicht leicht vorenthalten werden kann, zum Kunstproblem Stellung genommen hat. Zwei Socialisten nun — soviel ich weiß, auch die Einzigen, welche sich ausführlicher hierüber haben vernehmen lassen — dürfte jener Vorwurf kaum treffen, ich meine P. J. Proudhon und Richard Wagner in seiner revolutionären Periode; und merkwürdiger Weise gelangen Beide, ganz unabhängig von einander, fast zu dem gleichen Resultate.

Der eigentliche Tendenzinhalt von Proudhon's, bei allen Sonderbarkeiten durch scharfsinnige Dialektik ausgezeichneten, Buche »Du principe de l'art et de sa destination sociale« (Paris 1865) läßt sich nämlich folgendermaßen zusammenfassen: Die Kunst der Vergangenheit hatte zum Ideale die göttliche Schönheit; die Kunst der Zukunft wird die menschliche Schönheit zum Ideale haben. Aber erst wenn die Umwälzung unseres gesammten socialen Lebens schöne und glückliche Menschen hat entstehen lassen, kann die Kunst dieses ihr neues Ideal erfassen. Vorderhand bleibt uns als einzige Aufgabe die Kritik der modernen Pseudo-Kunst, welche den

Idealismus der Form zu ihrem Principe erhoben, und daher, ohne wahren Inhalt, in keinem lebendigen Zusammenhang mit unserem Gewissen steht. — Nicht viel anders lautet aber das Wagner'sche Dogma vom »Kunstwerk der Zukunft«, welches zu seiner Verwirklichung eine ganz andere Lebensgrundlage als die unserer heutigen Gesellschaft verlangt, nur daß Wagner nicht wie Proudhon die Möglichkeit eines positiven Strebens nach diesem Ideale auch in der Kunst, einer »ästhetischen Erziehung des Menschen« leugnet. — Da uns hier nicht die Entwickelung der ästhetischen Ansichten Wagner's, sondern nur die allgemeine Seite des Problems beschäftigt, so können wir den Weg nicht weiter verfolgen, auf dem der Meister über die Ästhetik des Socialismus hinausgegangen ist, um einen Standpunkt einzunehmen, der uns berufen erscheint, die Nichtigkeit aller bisherigen Ästhetik und deren Unvereinbarkeit mit dem, was wirklich edel und beachtenswerth in der modernen Kunstgeschichte erscheint, aufzudecken. Wenn die Kunst überhaupt vor allen Dingen schöne Kunst sein soll, dann ist sie in der modernen Welt eine Lüge: also schafft zuerst eine schöne Welt, dann wird die schöne Kunst auch ihre Unsittlichkeit verlieren. Ist aber diese erträumte »schöne Welt« eine Illusion, dann kann und darf es nicht den Hauptzweck der Kunst bilden: schöne Kunst zu sein. Socialist oder Pessimist, so lautet auch für die Kunst die Alternative, und da beide für mich — soweit es sich um denkende Menschen handelt — einen kontradiktorischen Gegensatz bilden, muß gesagt werden: *tertium non datur*. — Aber man meine nicht, daß nun das Schöne aus der Kunst einfach zu verbannen sei, daß die Kunst, um ihr edleres Wesen, die Wahrhaftigkeit, zu retten, nun häßlich werden müsse, ein Irrthum, in den manche »moderne Richtung« ja in der That verfallen ist. Nichts wäre verkehrter! Die Kunst soll allerdings auch schön sein, aber sie soll dies nicht allein sein, und zwar soll das Schöne, als das niedrigere Princip, überall da weichen, wo es mit den höheren Forderungen des Wahren und Charakteristischen in Konflikt kommt.

Wie es noch keinen echten Pessimisten gegeben hat, der

so wahnsinnig gewesen wäre zu leugnen, daß auch das Schöne, das Edle, das Liebens- und Bewundernswerthe in dieser »grundschlechten Welt« faktisch existirt — eine Thatsache, die übrigens, nebenbei bemerkt, nicht, wie man vielleicht glauben sollte, geeignet ist, das Weltelend zu mindern, sondern es im Gegentheil gerade noch verschärft; denn sie ist es ja, welche die Resignation erst zu einem schweren, unter Umständen sogar reell unmöglichen und ethisch verwerflichen Opfer macht; denn »das ist gerade der tiefstbohrende Stachel, daß wir nicht ganz Nichts sind«, heißt es im »Pessimisten-Brevier« — so fällt es auch mir nicht ein, die relative Berechtigung der Forderung nach Kunst-»schönheit« abzustreiten, und es liegt uns jetzt ob zu untersuchen, wie sich das Schöne in der Kunst, speciell in der Musik, zunächst einseitig realisirte, und sodann, welche Rolle es auch dann noch spielen kann, wenn es seine Alleinherrschaft im Reiche des Ästhetischen verloren hat.

Wir haben gesehen, daß der Künstler, welcher »Schönes« schaffen will, idealisiren muß, daß das Objekt des Kunstschönen in der Natur nur scheinbar, nicht aber auch faktisch, gegeben ist. Wir können unsere oben darüber ausgesprochene Ansicht jetzt noch erweitern, bezw. vertiefen. Daß die formale Naturschönheit im Menschen einen Empfindungsinhalt wachruft, welchen er dann dem geschauten Gegenstande als dessen Seele unterzulegen gezwungen ist, dies wäre in der That unmöglich, wenn die Naturformen nicht wirklich zu uns sprächen, d. h. uns als sinnlicher Ausdruck eines uns homogenen Willenswesens erschienen. So hat ja Schopenhauer das künstlerische Ideal eine Anticipation genannt, ermöglicht durch eine apriorische Einsicht in das, was die Natur eigentlich mit der betreffenden Erscheinung habe »sagen« wollen, aber nicht habe sagen können. Aber, so muß man fragen, warum nicht sagen *können*? Was hat den allmächtigen Willen verhindert, seinen Inhalt voll und ganz sichtbar werden zu lassen? Kann es etwas anderes sein als seine eigene widerspruchsvolle Natur? Wenn aber der thatsächliche Willensinhalt der Natur es nicht zuläßt, daß ein absolut und in jeder Beziehung Schönes realiter existirt, dann irrt sich der Künstler

wenn er meint, daß sein schönes Ideal dem Weltwesen adäquater entspräche als die Welt selbst; er irrt sich, wenn er glaubt, daß er mit seinem Schönheitskanon das offenbare, was die Natur eigentlich wollte. Das Sehnen seiner eigenen Brust, in welcher der Wille zum Selbstbewußtsein gelangt ist, gab ihm das ein, was der Wille immer und immer wollen möchte, aber nicht wollen kann, eben vermöge seiner Natur, welche ihren eigenen Inhalt ebenso verneint wie bejaht. Dem Ideale entspricht also bei uns keine objektiv und real vorhandene Idee, sondern es ist das Produkt einer thatsächlichen Illusion, die dem Willen einen Inhalt unterlegt, den er faktisch nicht hat.

Um die specifischen Formen, welche das Schöne in der Musik annahm, nun vollkommen zu verstehen, müssen wir uns an das erinnern, was über die Entstehung der Musik gesagt wurde. Es war der Lautausdruck, wie wir gesehen haben, dem die Tonkunst ihr Dasein verdankte. Sobald dieser Lautausdruck als elementarer Naturvorgang von dem Spieltriebe aufgegriffen wurde, fing er an »Kunst« zu werden. Wir haben auch auseinandergesetzt, wie die Sprache immer mehr aufhörte Ausdruck zu sein und verständige Mittheilung wurde, was wir durch das Vortreten des symbolisch-deiktischen und logischen Elementes in ihr erklärten. Auch die Kunst mußte sich nun dieser Entwickelung anbequemen und entweder selbst logische Elemente in sich aufnehmen, oder zum leeren, inhaltslosen Formenspiele werden. Hier konnte nun zuerst die Forderung einer schönen Kunst auftreten. Der natürliche Lautausdruck war der Sympathie des Hörers unmittelbar verständlich, er war weder schön noch unschön: auf ihn konnten diese Bezeichnungen überhaupt noch gar keine Anwendung finden. Erst als diese direkte Verständlichkeit verloren gegangen war, mußte man suchen, auf indirektem Wege eine solche anzustreben. Das unvermittelte Überströmen unserer Stimmung in die Seele des Anderen war für die Kunst nicht mehr vorhanden, es bedurfte der Vermittelung durch den Intellekt. Da nun, wie wir seit Schopenhauer wissen, alle Anschauung intellektual, unbewußte Verstandesthätigkeit ist,

so können wir in dieser Hinsicht das Schöne als das Logische in der Erscheinung bezeichnen, d. h. Kantisch gesprochen, die der Natur unseres Erkenntnisvermögens angemessene, mit ihr in Übereinstimmung befindliche, Erscheinung.

Wie nun der Realdialektiker den Intellekt und speciell die Vernunft keineswegs darum verachten wird, weil sie dem tiefsten Kerne des Weltwesens nicht gerecht zu werden vermag, so werden auch wir nicht vergessen, daß, wie es das allerdings unfruchtbare Bemühen der Vernunft, das Wesen der Welt zu erfassen, allein ermöglichte, schließlich dessen Alogicität einzusehen, so auch das Schöne es war, welches eine höhere Entwickelung der Kunst allererst zu Wege brachte und durch seine eigene deductio ad absurdum die Kunst den Gipfelpunkt ihrer Existenz erklimmen ließ, wo keine Tiefen und Abgründe des Seins ihrem Blicke mehr unzugänglich sind.

Die Forderung nach Kunstschönheit konnte in den Zeitkünsten demnach erst nach erfolgter Auflösung des ursprünglichen Kunstverbandes in die Einzelkünste auftreten. Da, wie wir gesehen haben, die bildenden Künste ihren Ursprung direkt dem Spieltriebe verdankten ohne Betheiligung der menschlichen Ausdrucksthätigkeit, so fand bei der Aufnahme ihrer Gebilde von vornherein ein solch unmittelbares Erfassen eines Stimmungsgehaltes ohne Vermittelung des Intellekts gar nicht statt, vielmehr wandten sie sich von Anfang an nur an die Anschauung und konnten nur dann verständlich werden und ästhetische Genugthuung erwecken, wenn sie der intellektualen Beschaffenheit unseres Anschauungsvermögens entsprachen. Ging nun im Verlaufe der Kunstentwickelung auch für den Lautausdruck seine ursprüngliche unmittelbare Verständlichkeit verloren, und sollte eine solche nun indirekt wieder angestrebt werden, so konnte dies nur geschehen, wenn der Laut in der Musik in eine Analogie mit dem Reiche des Sichtbaren gebracht wurde, und in dieser Richtung bewegte sich zunächst allein die Entwickelung der Tonkunst. Ein Anknüpfungspunkt bot sich in dem Umstande, daß die Musik in der Begleitung des Tanzes schon von jeher räumlich-sichtbaren Bewegungen hörbaren Ausdruck verliehen hatte, und so war und blieb die reine Instrumentalmusik, die wir aller-

dings die Musik κατ' ἐξοχήν nennen können, in gewissem Sinne bis auf Beethoven nichts als ideale Tanzmusik.

Wie der Mensch überhaupt auf der Grenze zweier Welten steht, an denen er gleichermaßen participirt, von welchen die eine, die Innen-, die Gefühlswelt, das Reich des Alogischen, des Gemüths, sich nach Außen setzen, Erscheinung werden, die andere, die Außen-, die Verstandeswelt, die Welt der Sinne und des (scheinbar, äußerlich) Logischen ein Innerliches, begriffen und gedeutet werden will, so gehört auch, wie alle Künste, vornehmlich die Musik zwei Welten an. Was Fr. Nietzsche von R. Wagner sagt, gilt von der Musik überhaupt: »— in Wagner will alles Sichtbare der Welt zum Hörbaren sich vertiefen und verinnerlichen, und sucht seine verlorene Seele; in Wagner will ebenso alles Hörbare der Welt auch als Erscheinung für das Auge an's Licht hinaus und hinauf, will gleichsam Leiblichkeit gewinnen«, — wogegen das Wesen der »nichtssagenden« Musik darin besteht, daß die Leiblichkeit in ihr die Seele verloren hat, daß, recht im Sinne des Positivismus, die ganze Welt in der Erscheinung rein aufgeht, eine Welt, von der man ganz eigentlich sagen kann: »'s ist nichts dahinter!« — So ist das Urelement der Musik für uns nicht der Ton, sondern der S c h r e i (man vergleiche Taine, Philosophie de l'art I, pag. 51); denn wenn dieser auch zunächst noch nicht der Kunst angehört, so fühlen wir doch bei ihm ein Analoges zu dem, was uns in einer wahrhaft gehaltreichen Musik so mächtig erschüttert und bewegt, was der reine, unbeseelte, einzelne Ton gar nicht mit sich bringt. Könnten wir uns Töne gewissermaßen in abstracto ohne allen »Vortrag« und ohne alle Klangfarbe vorstellen, so ließen sich diese zwar auch gerade so mannigfach kombiniren wie die wirklichen Töne, aber das gäbe nimmermehr Musik. Das Wesen des »Vortrags« besteht aber im beabsichtigten Hervortreten von Unregelmäßigkeiten, im Durchbrechen der logischen Starrheit durch die Willkür des Individuums, und wenn die Akustik uns belehrt, daß die Verschiedenheit der Klangfarbe von der größeren oder geringeren Anzahl der mitklingenden Obertöne abhängig sei, so sehen wir, daß es gerade das dissonirende Element in jeder Konsonanz ist — und die Lehre von den

Obertönen hat ja in der That jede Konsonanz als eine Illusion, eine subjektive Täuschung nachgewiesen — was ihr Seele und Innerlichkeit verleiht.

Daß der Schrei, das Urelement des Lautausdruckes, zum Ton wurde, darin bestand der erste Schritt der Musik nach der oben bezeichneten Richtung, und den Unterschied beider macht eben aus, daß der Ton aus einer kontinuirlichen, in gleichen Zeitintervallen erfolgenden, Reihe von Luftschwingungen besteht, also von meßbarer Höhe ist. Wir sehen hier deutlich das logische Element eintreten, der musikalische Laut wird eine mathematische Größe, die Musik fängt an ein »exemplum arithmetices nescientis se numerare animi« zu werden. Diese Mathematik des Tones gab nun auch fernerhin der Musik ihre Gesetze, nach welchen ihr vor allen Dingen Klarheit, Übersichtlichkeit, Verständlichkeit vorgeschrieben wurde, alles Dinge, welche der Befriedigung des Intellekts beim Kunstgenusse dienen sollten, und welche man durch einen wohlgeordneten Rhythmus und Periodenbau, die symmetrische Architektonik des ganzen Tonstückes, die Einhaltung der Tonalität u. s. w. vor allem zu erreichen suchte. Das Harmonische — im allgemeinen, nicht im specifisch-musikalischen Sinne — wurde das oberste Gebot für die Tonkunst.

Man hüte sich aber wohl diese Entwickelung als eine willkürliche Erfindung etwa zu verachten. Wir haben vielmehr einzusehen, daß dieselbe tief im Wesen der Sache begründet lag. Wenn es die innerste Tendenz alles künstlerischen Thuns ist, die beiden Welten des Innerlichen und Äußerlichen zusammenzubringen, einerseits indem der Künstler das Innerliche zur deutlichen und klaren — wenn auch nicht nothwendig logisch begreiflichen und sinnlich schönen — Erscheinung bringt, und andererseits dem ästhetisch Genießenden ein Äußeres ganz zum innerlichen Erlebnis wird, indem einmal das Objekt — wenigstens als Gefühl — voll und ganz, ohne Rest im Subjekte aufgeht, so war es nur naturgemäß — es sei uns gestattet, wiederholt darauf hinzuweisen — daß die Kunst diese ihre Aufgabe analog zu lösen versuchte wie die Philosophie die ihre, welche zunächst darauf ausging, die Welt

logisch zu »begreifen«, — dadurch nämlich, daß sie als »schöne« Kunst vor allen Dingen dem Subjekte Genüge zu leisten suchte und vorerst unmittelbar verständliche, harmonische, regelmäßige, unseren Intellekt bei der Anschauung befriedigende Gebilde schuf. Daß sie sich einer Illusion hingab, wenn sie glaubte, auf diesem Wege auch ihrem Objekte gerecht werden zu können, dies konnte ihr so wenig wie der Philosophie in ihrem analogen Verhalten von vornherein klar sein. Diesen Jugendrausch des Schönheitskults mußte die Kunst in der That durchgemacht haben, um später recht deutlich zu der Erkenntnis zu kommen, daß hierin ihre höchste und einzige Aufgabe nicht bestehen könne.

Und gerade für die Tonkunst sollte diese Entwickelung am längsten währen. Der erste bedeutsame Fortschritt nach der »neuen Richtung« wurde durch die Einführung des Mehrstimmigen gemacht. Hiermit kam das in die Musik, was ja vor allem Anderen immerfort klar und deutlich den Widerspruch alles Seienden enthüllt — die Coëxistenz. Zunächst trat das Harmonische nur als solches *κατ' ἐξοχήν*, als Konsonanz auf, der unbewußte, verhüllte Widerspruch, in ihrem Wesen scheinbar ein einfaches Zahlenverhältnis ausdrückend, durch das Miterklingen der Obertöne aber, wie wir gesehen haben, in Wahrheit schon Dissonanz. Als nun später die unverhüllte, wirkliche Dissonanz hinzutrat, galt es als unumstössliches Gesetz, dieselbe nur vorübergehend, unwesentlich, also entweder als Durchgang oder Vorhalt — vorbereitet — zu gebrauchen. Auch so noch war die Widerspruchslosigkeit scheinbar gerettet, indem der Konflikt eben nur als unwesentlich, unselbständig, als die Antithesis zwischen Thesis und Synthesis auftrat, der Nachdruck auf Vorbereitung und Auflösung, nicht auf die rein passagere Dissonanz, gelegt wurde. Als aber Monteverde zuerst den Dominantseptaccord frei eintreten ließ, da begann jene nun nicht mehr zu hemmende Bewegung, welche die Harmonik der Neuzeit schuf, deren Wesen wir in dem Streben nach »Emancipation der Dissonanz« erkennen zu müssen glauben, und welche wie nichts Anderes dazu beigetragen hat, die Alleinherrschaft des Schönen in der Musik zu stürzen.

Als Wirkungen des Strebens nach Schönheit in der Musik haben wir also zunächst die Verwandlung des Ur-Ausdruckselementes, des Schreies, in den musikalischen, der Höhe nach genau fixirten Ton erkannt, darnach die Statuirung der Konsonanz als einziger, selbständiger Harmonie, zu der die Dissonanz entweder nur als Durchgang, oder gehörig vorbereitet und aufgelöst treten kann, zu vergleichen der Antithesis in der Hegelschen Dialektik, welche nur als Durchgangsstufe zwischen Thesis und Synthesis rein passagere Bedeutung hat. — Dies war das Material, aus dem das musikalische Kunstgebäude aufgeführt werden sollte. Als nächstes Konstruktionselement finden wir die Motive, welche erweitert und kombinirt die Themen, in ihrer Gesammtheit die Melodie bilden. Wie konnte, muß man fragen, die nothwendige Verständlichkeit in der melodischen Folge erreicht werden? Solange die Musik Ausdruck war, hatte sie in ihrer Verbindung mit der Poesie an der Einheit und Konsequenz im Stimmungsgehalte das Band, welches die Succession der Melodie nicht als blos willkürliche Folge, sondern als ein gewissermaßen causales »Erfolgen« erscheinen ließ. Wie diese unmittelbare Gefühlsverständlichkeit für die musikalischen Gebilde verloren ging, haben wir durch den Hinweis auf die Entwickelung der Sprache bereits gezeigt. So wie nun die Allgemeinverständlichkeit der Sprache nur durch Satzung und Konvention, durch die Grammatik, gewahrt werden konnte, mußte es sich auch die Musik angelegen sein lassen, durch eine äußerliche Logik, die, als ihrem Wesen fremd, sie nur anderen Gebieten entlehnen konnte, die innere Konsequenz, welche ihr verloren gegangen war, zu ersetzen. Auf diesem Wege allein können wir uns verständlich machen, wie die Forderung nach Schönheit, namentlich nach »schöner Melodie« in der Tonkunst, als ein ihrem Wesen durchaus fremdes Verlangen, erhoben werden konnte.

In Wahrheit ist Wagner's »unendliche Melodie«, richtig verstanden, — nämlich als diejenige Melodie, welche nicht den Gesetzen der sinnlich sichtbaren Welt folgt — die einzige der musikalischen Urnatur gemäße Form. Unendlichkeit und Schrankenlosigkeit sind der Tonkunst ebenso wesentlich als dem menschlichen Gefühle, welchem sie entspringt. Die ge-

schlossene Form ist ein fremdes, der Analogie mit dem Sichtbaren seinen Ursprung verdankendes Element in der Musik.

Wir brauchen noch gar nicht einmal an das eigentlich »Sinnlich-Angenehme«, das blos die Ohren Kitzelnde zu denken, das — für sich allein — außerästhetisch ist und dessen Reiz allerdings zum großen Theil darauf beruht, daß es einen ganz restlosen Genuss, ohne Besiegung irgend einer Hemmung, ohne jegliche geistige Anstrengung bedeutet, um einzusehen, auf welche Abwege das Streben nach »Allgemeinverständlichkeit« gerathen mußte, vielmehr schon die vollständige Überwindung jenes hemmenden Restes, die gänzliche Bewältigung des Auszudrückenden in und durch den musikalischen Ausdruck, was eben das Wesen des Musikalisch-Schönen ausmacht, wird dem innersten Kern des Musikalischen nicht gerecht, oder genauer: es erweist sich als eine Illusion, indem allemal, wenn der Schein einer solchen absoluten Kongruenz, sagen wir der Kürze halber, zwischen Inhalt und Form sich zeigt, entweder ein Ausdrucksgehalt in Wirklichkeit gar nicht vorhanden ist, oder derselbe doch mehr oder minder flach, trivial, gewöhnlich sein muß, um ohne Rest ausgedrückt werden zu können. Das ist es ja gerade, was bei einer wahrhaft ergreifenden Musik uns so mächtig packt, jener mehr geahnte und gefühlte als verstandene und begriffene Rest, der nicht ganz in die Erscheinung getreten, nicht ganz in der Form aufgegangen ist. Deshalb hat die Musik eines Bach oder Bruckner etwas so Tief-Mystisches, weil uns unwillkürlich der Gedanke aufsteigt, daß all dies mächtige Tönespiel eben doch nur das vergebliche Ringen und Streben nach Ausdruck eines Unausdrückbaren sei und bedeute, und dieselbe Erkenntnis hat C. Fuchs die paradoxe, nichtsdestoweniger aber kaum im Ernst zu bestreitende, These aufstellen lassen: »Etwas ist in der Musik, was gar nicht gehört wird, und das ist das Beste daran«. Ich bin mir vollkommen bewusst, daß ich hier etwas sage, was sehr leicht mißverstanden werden kann, und ebenso fest bin ich überzeugt, daß Keiner, der mich nur mißverstehen will, diese günstige Gelegenheit vorüber gehen lassen wird. Für diejenigen aber, welche das ehrliche Bestreben haben sollten, meine Absicht zu verstehen, will ich noch

einmal ausdrücklich wiederholen, daß ich keineswegs die Berechtigung des Schönen in der Musik bestreite — und dieses können wir doch dahin definiren, daß es der vollständige Ausdruck des Auszudrückenden in einer unserem Auffassungsvermögen schlechthin angemessenen Form sei —. Nur lassen wir vorderhand wenigstens die Möglichkeit offen, daß sich hinterher herausstelle: das von der Kunst Auszudrückende läßt sich nicht in die Formen des Schönen zwingen, ohne seine Wahrheit zu verlieren, der durch die schöne Form geschmeichelte Intellekt verlegt einen rein subjektiven Empfindungsgehalt dem geschauten Objekt als Seele unter (wie oben ausgeführt wurde), während die wirkliche »Seele« des Gegenstandes, will sie sich ganz offenbaren, die schöne Form zersprengt und vernichtet, — mit einem Worte wir lassen neben der optimistischen Kunst des Schönen noch einen Platz für die pessimistische Kunst des Erhabenen und Humoristischen frei. — Wenn wir sagen können, daß eine Musik, von der sich von vornherein mit Bestimmtheit vorhersehen läßt, daß sie »allgemeinen Anklang« finde, sicher gar nichts taugt, so läßt sich von dem »Schönen« in der Kunst behaupten, daß es ebenfalls, wenn auch nicht ausschließlich, auf diesen »Gemeinsinn« des *generis humani* spekulire. Daß dieser »Gemeinsinn« aber nichts anderes ist als der allen Menschen gemeinsame »gemeine« Sinn, von dieser Erkenntnis kann uns kein noch so ehrwürdiger Unsinn *à la* »*Vox populi vox Dei*« abbringen. Was allgemein gefällt, ist das »Gemeine«, und nur darin liegt die Gewähr für einen Fortschritt in der Kunst, daß sie — im Gegensatze zu dem politischen und kulturellen Leben — nicht ausschließlich mit der Masse zu rechnen hat. So oft ich Jemanden gestehen höre, daß ihm Bach und Beethoven (in seiner letzten Periode) Bücher mit sieben Siegeln seien, empfinde ich wenigstens die moralische Genugthuung, einen ehrlichen Menschen gefunden zu haben, wogegen mir nichts verhaßter ist als der Mode-Wagnerianismus unseres »jetztzeitlichen« Opernpublikums oder der Beethoven-Enthusiasmus unserer Konzertabonnenten. Die Entwickelung der Kunst geht nur auf den Höhen vor sich wie ein leichtes Wellenspiel, das nur die Oberfläche erregt, die unteren Wasserschichten

aber in träger Ruhe verharren läßt, oder ein besseres Bild: wie ein unterirdischer Quell, der nur in der Tiefe sprudelt, aber die Alltags-Oberfläche ungestört läßt. So ererbt ein Meister von seinem Vorgänger das Heiligthum der Kunst und arbeitet weiter daran und überliefert es dem Nächsten, und die Menge hat von dem was vorgeht keine Ahnung. Tritt dann ein so in der Stille gereifter Riesengeist unvermuthet an die Öffentlichkeit und zeigt einen gigantischen Koloß wie z. B. Bruckner's (I.) C-moll-Symphonie, dann geräth die ganze »Oberflächlichkeit« in Aufruhr und schreit: »Das ist keine Musik!« — Aber, meine Herren, was wißt denn Ihr davon, was Musik ist: »*Cavalleria rusticana*« und »*Guillaume Tell*«, alle Charfreitag etwa noch das »*Tuba mirum*« aus Mozart's Requiem — zur Beruhigung für's ängstliche Gewissen, daß es mit dem Weltgericht doch nicht gar so weit her ist — solche Kost sagt Euch zu: uns aber laßt in Ruhe!

Jeden ehrlichen Künstler aber warne ich vor dem gefährlichen Irrthume, Scheinerfolge für baare Münze zu nehmen. Wie entrüstet hat man sich geäußert über die »Unersättlichkeit« R. Wagner's, der nach seinen glänzendsten Triumphen muthloser und enttäuschter war denn je in seiner traurigsten Exilszeit! Der Wissende, der einmal erlebt hat, was solch ein äußerer Erfolg zu bedeuten hat, aus welchen Faktoren er sich eigentlich zusammensetzt, wird anders urtheilen. »Wir sind nie entfernter von unseren Wünschen, als wenn wir uns einbilden, das Gewünschte zu besitzen: — steht in Ottiliens Tagebuche. Wenn aber ein Werk wie z. B. Wagner's »Tristan« zur allgemeinen Anerkennung gelangt, so beruht diese Popularität, soweit sie nicht rein erheuchelt ist, auf einem Mißverständnis, und so kann da der possirliche Fall eintreten, daß einer anfänglich gerade für dies Mißverständnis schwärmt, um sich später entsetzt von seiner Verirrung abzukehren. Dann heißt es in salbungsvollem Predigertone, man müsse umkehren, zurückkommen von solcher »Gefühlsvergröberung«, die Musik müsse wieder »kindlich« werden u. s. w. Aber die Herren Apostel des temperenzlerischen »Pudor« vergessen, daß man einen Erwachsenen, der zu den Gewohnheiten des Kindes zurückkehrt, nicht »kindlich« nennt, sondern »kindisch«! Und

die Musik ist den Kinderschuhen entwachsen, so wahr es eine Beethoven'sche Symphonie giebt! Die Musik hatte ein kindliches Zeitalter, oder vielmehr eine Strömung in ihr trägt kindlichen Charakter: das ist die Naivetät eines Haydn und Mozart, und namentlich um dem Genius des Letzteren, dessen Popularität und Allgemeinverständlichkeit bei gleichzeitig unleugbar edelster Intention ja oft mit einem nicht mißzuverstehenden Seitenblicke auf die »neue Richtung« angeführt wird, die ihm gebührende Ehrung nicht zu versagen, war diese — allerdings fast etwas zu lang gerathene — Abschweifung nöthig. Mozart ist ganz in der Illusion des Schönen gefangen; darum ist freilich seine Musik für uns das »verlorene Paradies«. Aber ich fühle doch so viel von dem Stolze des gefallenen Engels, wenn man einmal so will, in mir, um es nicht zu bedauern, daß wir nicht mehr so »rein« komponiren können wie der Salzburger Meister.

Man hat sich in letzter Zeit viel Mühe gegeben, die Wahrheit der dramatischen Charakteristik Mozart's nachzuweisen, und sicher mit Recht. Aber es handelt sich um die principielle Frage: welches Element ist bei einem vorkommenden Konflikt als das wichtigere zu bevorzugen, das Subjektive des Schönen oder das Objektive des Charakteristischen? Wie für Mozart die Entscheidung lautete, braucht wohl kaum ausgesprochen zu werden. Man wende nicht ein, daß nur in der Versöhnung beider Principe die künstlerische Meisterschaft liege; der realdialektische Pessimismus kennt eine solche Versöhnung nicht. Und wenn jemand glauben sollte, daß eine derartige Synthese in Mozart faktisch erreicht sei, der erkläre dann gefälligst die Erscheinung Beethoven's (besonders in seiner letzten Periode) — »Verirrung!« nicht wahr? — Dem größten Meister des Schönen in der Musik aber bezeugen wir gerne den schuldigen Respekt; nur verwahren wir uns mit aller Entschiedenheit gegen jede Überspannung eines dazu meist noch erlogenen »Mozart-Enthusiasmus«. Wer jemals das Entzücken gekostet hat, in welches der bezaubernde Wohllaut und die fein detaillirte Struktur eines Mozart'schen Streichquartetts z. B. versetzen, wird gewiß nicht gering von diesem Meister denken, aber er wird mit Faust ausrufen:

»Welch' Schauspiel!« —
»Aber ach, ein Schauspiel nur.«
»Wo faß' ich Dich, unendliche Natur?«

Die Antwort auf diese Frage suche er bei Bach oder Beethoven; bei Mozart wird er sie nicht finden. —

Es erübrigt uns jetzt noch anzudeuten, welche Rolle das Schöne auch dann noch zu spielen berufen ist, wenn seine Alleinherrschaft im Reiche der Musik gestürzt ist. Selbstverständlich und kaum der Erwähnung werth dünkt es mich, daß überall da, wo kein zwingender Grund dazu vorliegt, das Schöne auch nicht zu verlassen ist. Daß ich die »interessante« Schreibweise, den Zuguß raffinirt-pikanter Saucen zu einem übergegangenen Reminiscenzen- und Trivialitätengerichte à la Rubinstein als unkünstlerisch perhorrescire, davon kein Wort! Aber wenn in der That die Forderung nach Schönheit in letzter Hinsicht von unserem Intellekt, als dem Bürgen der interindividuellen Kohäsion, ausgeht, so ist nicht zu leugnen, daß die über das Schöne sich hinwegsetzende Kunstrichtung Gefahr läuft, schließlich an einen Punkt zu gelangen, wo sie absolut unverständlich wird, und Beethoven z. B. kann man von dem Vorwurfe nicht unbedingt freisprechen, daß er in seiner letzten Zeit diese Grenze manchmal überschritten habe. Es muß also vor allem gesagt werden, daß die einseitige Verfolgung des »Antilogischen« — wer meinen Grundgedanken begriffen, wird den Ausdruck an dieser Stelle nicht mißverstehen — ebenso wenig zu einer wahren Kunst führt, wie die alleinige Pflege des Schönen zu einer wahren Kunst. Wenn die Kunst Ausdruck sein soll, so muß sie dem Auszudrückenden auch irgendwie faßliche Gestalt verleihen; wenn sie das Objekt und das Subjekt zusammenbringen soll, so darf sie nicht die Beschaffenheit des letzteren ganz außer Acht lassen.

Da brauchen wir uns denn nur an das am Eingange dieses Kapitels angeführte Wort R. Wagner's zu erinnern, daß die Empfindung des Schönen die Wirkung des ersten Eintritts der Musik sei, von welcher zu der des Erhabenen, zur Offenbarung des eigensten Wesens der Tonkunst, fortzuschreiten sei, um zu der Einsicht zu gelangen, daß alles das, was im weitesten

Sinne das Material, mit welchem der Musiker schafft, genannt werden kann, der ästhetischen Forderung nach Schönheit in gewisser Hinsicht unterworfen bleiben muß, d. h. eine Beziehung zu der allgemeinen Beschaffenheit des subjektiven Auffassungsvermögens, ein intellektuelles Element aufzuweisen haben wird. Letzteres finden wir in zweierlei Gestalt vor: erstlich als das der Intellektualität unserer Anschauung Konforme und zweitens als ein bewußt Intellektuelles, ein Begriffliches. Beiden gemeinsam ist das Bestreben, den aus dem tiefsten Innern entspringenden Ausdrucksdrang durch eine Analogie mit dem äußeren Reiche des Sichtbaren verständlich zu machen. Nur bei der ersten Form, dem Unbewußt-sinnlich-Intellektuellen, kann von Schönheit die Rede sein, und wir sehen jetzt, welche dauernden Errungenschaften die Alleinherrschaft des Schönen in der Musik einbrachte. Zuvörderst ist es der mathematisch-fixirte Ton, welcher das Grundelement jeder wie immer gearteten Musik ausmacht, neben welchem der Schall von unbestimmter Höhe erst in zweiter Linie in Frage kommt; sodann das System der reinen, auf dem Gesetze der Tonalität sich aufbauenden, Harmonie. Doch soll hier ausdrücklich bemerkt werden, daß dieses »Gesetz« kein absolutes ist — solche giebt es für uns, wie schon gesagt, in der Kunst überhaupt nicht —, wo Grund dazu vorhanden ist, kann von ihm abgewichen werden, das ist selbstverständlich. Aber es dünkt mich ein unfruchtbares Bemühen, verführt durch die häufigen harmonischen Unregelmäßigkeiten der neueren Musik, nun eine, diesen nicht widersprechende, neue Harmonielehre aufstellen zu wollen. Man halte vielmehr getrost an der alten, und zwar so streng als möglich, fest, mit Berücksichtigung der reinen Stimmung, wie dies für den musikalischen Satz in dem unübertroffenen Lehrbuche Simon Sechter's geschehen ist. Was in der Praxis damit nicht übereinstimmt, das sind eben »Freiheiten«, gewollte, bewußte Unrichtigkeiten, wenn man so scharf sich ausdrücken will. Und wenn M. Hauptmann Natur der Harmonik und Metrik, 2. Aufl. S. 7 sagt: »So wenig der Maler durch die absichtliche Verzeichnung einer künstlerischen Intention wird nachkommen wollen, ebenso wenig wird der Musiker das Inkorrekte zum

Zweck charakteristischer Darstellung anwenden können«, — so läßt sich, ganz abgesehen von der schiefen Parallelisirung der Nichtübereinstimmung einer Darstellung mit dem darzustellenden Gegenstande in den bildenden Künsten mit dem Außerachtlassen rein subjektiver, theilweise nur konventioneller, Regeln in der Musik, darauf entgegnen, daß auch in der Malerei der Fall nicht ausgeschlossen ist, daß der Künstler (z. B. im Kolorit) von der Naturwahrheit zu Gunsten der höheren künstlerischen Wahrheit (z. B. einer gewissen zu erreichenden Stimmung) Umgang nimmt. — In der Musik mag man nun die Ausnahmen, die Regelwidrigkeiten so weit ausdehnen, als man sich dazu genöthigt sieht; die Freiheit kennt hier keine Grenzen: aber man mache das Unregelmäßige nicht zur Regel, man bleibe sich bewußt, daß die Ausnahme eben eine Ausnahme ist. Und so sehen wir denn aus solch strenger Schule immer auch die größten »Freiheitshelden« hervorgehen, aus der des alten Thomaskantors Weinlig einen R. Wagner, aus der Sechter's einen Anton Bruckner, während das »In-Freiheit-Dressiren« in der Kunst noch niemals zu etwas Rechtem geführt hat.

Das zweite Gebiet, wo von der Forderung formaler Geschlossenheit nur unter Gefahr des Unverständlichwerdens abgegangen werden kann, ist das der Melodie, zwar nicht der Melodie in ihrer Gesammtheit — denn hier haben wir Wagner's »unendlicher Melodie« im Gegensatze zum achtaktigen Thema mit seinen Reprisen und Variationen volle Berechtigung zugestanden —, sondern der Melodieelemente, der Motive. In der neueren Musik, die sich ja den »Ausdruck« wieder zurückerobert hat, entspricht die formale Einfachheit und Selbstgenügsamkeit des Motives gewissermaßen der sichtbaren Leiblichkeit des Individuums. Daher ist die Prägnanz der Thematik ein Hauptkennzeichen wahrhaft schöpferischer Begabung, und sie erscheint um so höher, je einfacher diese Naturmotive in ihrer ursprünglichen Gestalt sich uns darbieten (Beethoven, Wagner, Bruckner!), und gerade der so individuell geartete Bruckner entgeht durch seine, ich möchte sagen »selbstevidenten«, Themen der Gefahr des Unverständlichwerdens. Ertönt so ein Bruckner'sches Symphonie-Motiv

so weiß man sogleich, wo das »Hinaus« will; wir mögen nun im Verlaufe des Satzes wohin immer geführt werden, in welche Abgründe wir hinabsteigen, welche Höhen wir erklimmen müssen, das Thema verbürgt die Einheit, welche uns nie den leitenden Ariadne-Faden in diesen symphonischen Labyrinthen verlieren läßt.

Der andere Weg, die Klippe des Unverständlichwerdens zu umschiffen, führt zur Aufnahme bewußter, begrifflicher Ideen in die Musik, und dies geschieht in der Programmmusik. Sie ist als selbständige Kunstgattung eine Schöpfung des in seiner ganz unvergleichlichen Genialität immer noch nicht hinreichend gewürdigten H. Berlioz. Was Berlioz zur Programmmusik trieb, war die richtige Einsicht, daß Beethoven die konventionelle musikalische »Form« zertrümmert habe. Wie wir gesehen, hatte Beethoven erstlich die Musik wieder zum Ausdruck seelischer Stimmungen gemacht, zweitens aber den individuellen Klangcharakter der Orchesterinstrumente und damit die Möglichkeit ausgedehnterer musikalischer Charakteristik allererst eigentlich entdeckt. Nun eröffnete sich die Aussicht, den subjektiven Stimmungsgehalt durch die instrumentale Charakteristik objektive Erscheinung werden zu lassen. Damit mußte aber die formale Gestaltung der Musik nothwendigerweise in eine andere Beziehung zur räumlich-sichtbaren Welt treten, als es in der klassischen Tanz-Symphonie der Fall gewesen war: die Musik wurde dramatisch, wie sie zuvor vorzugsweise lyrisch war. Diese neue Beziehung zur Außenwelt konnte nun die Tonkunst entweder in ihrer Verbindung mit der Poesie zum musikalischen Drama oder in der Unterlegung eines Programms finden. Wir müssen hier nochmals darauf hinweisen, daß das eigentlich Musikalische in seiner reinen Innerlichkeit aus sich heraus eben kein formgebendes Princip produciren kann, wie es denn auch in der That keine rein musikalische Form giebt, noch je gegeben hat, sondern dieses fremden Lebensgebieten entlehnen muß. Das Weib muß erst empfangen haben, wenn es Mutter werden will: eine »immaculata conceptio« giebt es in der Kunst so wenig wie in der Natur!

Beide Richtungen, die des musikalischen Dramas wie die

der programmatischen Symphonie sind gleicherweise berechtigt, ja nothwendig, was ja Wagner in seinem Briefe über Fr. Liszt's symphonische Dichtungen selbst anerkannt hat: denn es giebt Tiefen des Gemüthslebens, die nur in eine mehr oder weniger entfernte Beziehung zur Außenwelt gebracht werden, nie aber als solche jemals Erscheinung werden können, und in gewissem Sinne sind dies die denkbar musikalischesten Vorwürfe. Man rufe sich nur den letzten Satz von Berlioz' »Symphonie fantastique« in's Gedächtnis, und man wird gestehen müssen, daß eine dieser Musik adäquate Handlung auf keiner Bühne möglich wäre, und selbst bei Wagner lassen sich manche Dinge — ich erinnere an die »neue« Venusberg-Musik im »Tannhäuser« — auf unserem heutigen Theater wenigstens nur andeuten, nicht aber restlos in Leiblichkeit umsetzen. Eine eingehendere Würdigung der bis jetzt fast allenthalben noch mißverstandenen Programmmusik müssen wir uns auf das nächste Kapitel, wo sie eigentlich hingehört, versparen.

Das Ergebnis unserer nunmehr abgeschlossenen Betrachtung über das Schöne in der Musik können wir aber dahin zusammenfassen, daß die Geschichte der Tonkunst das Musikalisch-Schöne in seiner Alleinherrschaft als eine, dem tiefsten künstlerischen Streben nur scheinbar genügende, Illusion aufgedeckt hat, und somit hier zum ersten male der fundamentale Widerspruch im Wesen der Musik sich uns enthüllte, daß der Künstler, je tiefer er sich in die Natur des Auszudrückenden versenkt, desto mehr Gefahr läuft, sein Objekt nicht mehr bewältigen, es nicht mehr zur restlosen Erscheinung bringen zu können. Das »Ding an sich«, dessen einziges Bestreben es ist, aus seiner reinen Potentialität in das Leben, in die reale Existenz zu gelangen, erreicht sein Ziel auch in der Kunst nie vollständig; die logischen Gesetze, welche die »Welt als Vorstellung« beherrschen, widersprechen seiner Natur, und in dem endlosen Kampfe dieser beiden Principe liegt auch für die Kunst die Gewähr, daß es immer noch etwas in ihr zu sagen giebt, daß sie niemals zu Ende kommen kann: ein Vorwärts in's Unendliche! Indem wir diesen Ur-Widerspruch in der Musik als treibendes Element ihrer geschichtlichen Entwickelung hinstellen, haben wir uns

wohl gehütet, in einer illusionären Versöhnung das künstlerische Ideal zu erblicken; wenn eine solche je erreicht werden könnte, so müßte in diesem Augenblicke nicht nur jede Kunst, sondern die ganze Welt in Nichts zerfallen, sie wäre begriffen, entsündigt, erlöst — Nirwana! Denn einzig »der Widerspruch ist es, von welchem das Leben am Leben erhalten bleibt« (B. Goltz). Indem wir aber jedem, noch so vollendeten Kunstwerke eine nur approximative Erreichung seines idealen Zieles zugestehen, sichern wir uns einerseits eine unendliche Entwickelung in der Kunst, andererseits können wir aber für das Phänomen des Kunstgenusses trotzdem unentwegt daran festhalten, daß das ästhetische »Schauen« in der That einer restlosen Welterkenntnis gleichkomme, indem eben das Kunstwerk, da es sich nicht an die Vernunft, sondern in letzter Hinsicht an das in unsagbarer Tiefe in jedem von uns Schlummernde wendet, in jenes allerheiligste *Ἄδυτον* eindringt, dessen Vorhang sich uns selbst nur an solchen allerhöchsten Seelenfeiertagen öffnet, auch jenen unausgedrückten, weil unausdrückbaren, Rest uns ahnen und fühlen läßt, und so jeder Künstler gewissermaßen gerade durch das, was er nicht sagt, weil er es nicht sagen kann, weil es ein Unsagbares ist, am mächtigsten und ergreifendsten spricht zu jenem Unbegreiflichen, für welches nur die deutsche Sprache ein Wort kennt, bei dem sich auch nichts mehr denken, aber alles fühlen läßt — dem G e m ü t h.

II.*

Das Erhabene in der Musik.

»Der Wille bedarf der wechselnden Motive, der Intellekt des allen Wechsel durchdauernden substantialen Kerns, wenn jenes Doppelwesen entstehen soll, welches wir Ich nennen«

* Wir konnten uns bei diesem Kapitel kurz fassen, weil einen guten Theil der hierher gehörigen Betrachtungen A. Seidl in seiner ausgezeichneten Schrift »Vom Musikalisch-Erhabenen« uns vorweg genommen hat.

(Bahnsen, Realdialektik II, 62); in diesem Satze der realdialektischen Psychologie erkennen wir einerseits den letzten Grund derjenigen Seite des ästhetischen Bedürfnisses, die in dem bekannten Fechner'schen Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen (Vorschule der Ästhetik I, 53 ff.) ihren Ausdruck fand, andererseits können wir im Anschluß hieran den Hauptunterschied zwischen der ästhetischen Kategorie des Schönen und der des Erhabenen darin finden, daß jene, durch den ästhetischen Schein des Schönen erreichte, widerspruchsfreie Vereinbarung beider Principien — der Einheit wie der Mannigfaltigkeit — im Erhabenen gelöst, oder doch wenigstens gelockert wird, indem der Wille (durch die »Mannigfaltigkeit«) unter Vernachlässigung der Bedürfnisse des Intellekts (der »Einheit«) eine vorwiegende Berücksichtigung erfährt. Der Wille ist bei der Kontemplation des Schönen direkt gar nicht betheiligt (Kant's interesseloses Wohlgefallen), indirekt nur insofern, als ja auch der Intellekt schließlich im tiefsten Grunde nichts anderes ist als eine Funktion des Willens, ein, wenn auch einseitiger, Ausdruck des von Anfang an in ihm ruhenden Strebens nach Selbsterfassung seines eigenen Inhalts. Seinen Willenscharakter als Erkennen-Wollen verliert der Intellekt aber dann gänzlich, wenn er sein Ziel vollständig erreicht, das Subjekt eine vollkommen adäquate Einsicht in das Wesen des Objekts erlangt zu haben glaubt, worin wir eben, wenn es sich um ästhetische Einsicht handelte, das Wesen des Schönen erkannten.

Enthüllt sich nun dem ästhetischen Betrachten das Schöne als Illusion, so wird dieses durch die zweite Erscheinungsform des Ästhetischen, das Erhabene, abgelöst. Daß das Erhabene überhaupt percipirt werden kann, zeugt schon von einem über die Logicität des Intellekts hinausgehenden Auffassungsvermögen des Menschen, und daß das in jener unmittelbaren Selbsterfassung des Willens Geschaute (oder Vernommene) zum begrifflichen Bewußtsein gebracht die logische Form der contradictio in adjecto aufweist, dies erweist die Ansicht derjenigen als Irrthum, welche diese über das discursive Denken hinausgehende Erkenntnisweise als eine »intellektuale« oder »Vernunft-Anschauung« bezeichneten. So ist uns das Erhabene

vom Schönen zunächst toto genere verschieden, es wendet sich von vornherein an eine viel tiefer gelegene Funktion, als der »verstehende« Intellekt oder die bloß »begreifende« Vernunft welche sind, eben direkt an jenes im Willen ruhende Streben nach Selbsterfassung seines eigenen Inhalts, von welchem Verstand und Vernunft nur einseitige Erscheinungen sind, an jenes Vermögen, welchem auch das Unverständliche und Unbegreifliche nicht mehr schlechthin unzugänglich ist. (Derart ist z. B. das »Wissend-Werden« der Brünnhilde in der »Götterdämmerung«:

»Alles! Alles!
Alles weiß ich:
alles ward mir nun frei!«

— und das »durch-Mitleid-wissend-Werden« des »reinen Thoren« Parsifal). — Soviel vorderhand zur Fixirung des alogischen Charakters des Erhabenen.

Die von Kant aufgestellte Unterscheidung des Erhabenen in ein Mathematisch-Erhabenes und ein Dynamisch-Erhabenes können wir beibehalten, indem wir ersteres als das Erhabene des Intellekts, letzteres als das Erhabene des Willens — das Erhabene κατ᾽ ἐξοχήν — definiren. Das Erhabene des Intellekts zeigt von vornherein als sein wesentliches Merkmal Unangemessenheit gegenüber der Verfassung unseres Erkenntnisvermögens. Wir brauchen dies aber nicht nur wie Kant in einer unendlich großen Extension zu suchen, sondern schlechterdings alles, was wir nur schwer, erst nach langem Kampfe fassen können, oder auf dessen Verständnis wir überhaupt gänzlich verzichten müssen, kann den Charakter des Erhabenen an sich tragen, und heißt als solches das Erhabene des Intellekts. Aber auch das Erhabene des Willens verdankt — abgesehen davon, daß in ihm nach dem »interesselosen« Traume des Schönen der Wille zur Aktualität erwacht — seine mächtige Wirkung einem Widerstreit mit der Logicität unseres Intellekts. Das Dynamisch-Erhabene erscheint nämlich als eine unsere leibliche Existenz bedrohende äußere Gewalt, über die wir uns vermittels der Einsicht in die Unabhängigkeit und Unvergänglichkeit unseres metaphysischen Wesenskerns hinwegsetzen: so ist also das, was diese

äußere Gewalt uns furchtbar und widerwärtig erscheinen läßt, der an die raum-zeitliche »Welt als Vorstellung« gebundene Intellekt; was ihr diesen Stachel raubt, sie in einen Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens verwandelt, jene an die Erscheinungswelt nicht gebundene, höhere Einsicht (Selbsterfassung des Willens), welche uns unsere Aseïtät verbürgt. Es wird demnach in beiden Formen des Erhabenen eine höhere Einsicht zu Hilfe gerufen, um das dem Intellekt Widerstreitende als Einheit zu erfassen.

Es ist aber klar, daß dieses disproportionale Verhältnis zu unserem Intellekt nicht allein das ganze Wesen des Erhabenen ausmacht, d. h. wir müssen nun sehen, wie sich das Erhabene als ein »Nicht-Schönes« zu dem Häßlichen, dessen Wesen ja auch darin besteht, daß es unseren Intellekt in der Anschauung disharmonisch, widerwärtig berührt, verhält. Daß wir bei der Kontemplation eines erhabenen Gegenstandes, vom Intellekt im Stiche gelassen, zu jener metaphysischen Erkenntnisart des unmittelbaren Selbstinne-Seins unsere Zuflucht nehmen, um nicht von der auf uns ruhenden Last erdrückt zu werden, dieser subjektiven Thatsache muß in der Natur des erhabenen Objekts etwas als seine Ursache entsprechen. Denn die geringste Überlegung zeigt, daß nicht allemal, wenn ein unserem Intellekt Unangemessenes uns entgegentritt, der Rückgang auf jene höhere Erkenntnisart stattfindet; vielmehr erkennen wir den eigentlichen Charakter des Häßlichen darin, daß es der Logicität unseres Erkenntnisvermögens widerstreitet, ohne daß es auf etwas Höheres hinweist. Das Häßliche ist vorzugsweise das »Noch-nicht-Schöne«, während wir das Erhabene ein »Nicht-mehr-Schönes« nennen können. (Vgl. Seidl, Vom Musikalisch-Erhabenen.) Wir sehen nun ein, wie es möglich ist, daß das Erhabene als die unserer specifisch logisch gearteten Subjektivität widersprechende Form des Ästhetischen trotzdem einen viel höheren und mächtigeren Eindruck hervorbringt als das Schöne, und wir erkennen unschwer, daß der subjektiven Thatsache, daß wir bei der Kontemplation des Erhabenen auf jene über den logischen Intellekt »erhabene«, höhere Erkenntnisart zurückzugehen genöthigt werden, im Gegensatz zum Schönen, dessen Wesen in

seiner den Anforderungen der Logicität unseres Erkenntnisvermögens entgegenkommenden Widerspruchslosigkeit besteht, beim Erhabenen als dessen innerstes Wesen entspricht, daß in ihm der Widerspruch als Offenbarung des innersten Kerns der Welt sich uns darbietet. Unbegreiflichkeit macht den eigentlichen Charakter des Erhabenen aus, und eben deshalb tritt es uns zunächst auch als übermächtige Gewalt entgegen, als ein Unendliches: denn begreiflich ist nur das Endliche, Begrenzte, an Schranken Gebundene. Indem wir eine ebensolche Schrankenlosigkeit in unserem eigenen Gemüthe vorfinden, führt die Kontemplation des Erhabenen zu ästhetischer Genugthuung. Könnte der Mensch sich selbst vollkommen verstehen, und träte ihm dann ein schlechthin Unverständliches gegenüber, so könnte dies ihm nur Unbehagen verursachen. Aber eben weil ihr eigener Wesens-Urgrund der Vernunft das Allerräthselhafteste ist, darum hat es bei ihrem Widerstreben gegen den Eindruck des Erhabenen nicht sein Bewenden, sondern es wird weiter gegangen zu jener intuitiven (alogischen) Erkenntnisart, mittels welcher das Subjekt in der Selbsterfassung seines Wesens als ein widerspruchsvolles sich erkennt und in der Alogicität des erhabenen Gegenstandes die Offenbarung eines homogenen Willenscharakters begrüßt. So ist bei dem empfangenden Subjekte selbst eine gewisse Tiefe erforderlich, damit das Erhabene ästhetisch wirksam werde, und wir sehen hier das Merkmal der Allgemeinheit des Gefallens verloren gehen oder doch wenigstens eine bedeutende Einschränkung erleiden.

Zur Unterscheidung vom Häßlichen muß indeß festgehalten werden, daß nur dann, wenn das Nicht-Schöne Offenbarung eines Wesens ist, für das die schöne Form eben keine adäquate Erscheinung vorstellen kann, Ausfluß einer übermächtigen, alle Schranken zertrümmernden Kraft, es den Namen des Erhabenen verdient, wogegen, wenn dieser Charakter der Nothwendigkeit fehlt und das Nicht-Schöne in der Erscheinung nicht Ausdruck einer widerspruchsvollen Essentia ist, sondern lediglich hemmende äußere Umstände das Zustandekommen der schönen Form verhinderten, weiter nichts sich zeigt als Häßlichkeit. So ist es also doch wieder die trotz

des Widerspruchs hindurchschimmernde Wesenseinheit, welche die ästhetische Lust am Erhabenen in letzter Hinsicht bewirkt. Es ist, so zu sagen, die Aseïtät des Widerspruchs, welche, im Gegensatz zu dem äußerlichen, bloß aus dem Zusammentreffen zweier wesensverschiedener Kräfte resultirenden Konflikte, das Wesen des Erhabenen ausmacht, und darin liegt auch im Grunde der Unterschied des »Traurigen« von dem »Tragischen«, worauf ich hier indeß nicht näher eingehen kann. — Es zeigt sich also, kurz gesagt, im Erhabenen die Erscheinung eines Unendlichen, oder vielmehr eine Erscheinung, die wir als Offenbarung einer Kraft erkennen, welche sich der Sisyphusarbeit hingiebt, einen unendlichen (alogischen) Inhalt in endliche (logische) Formen zu gießen, einer schrankenlosen Kraft, die sich vergeblich abmüht, sich selbst Schranken zu setzen, eben weil ihr Willensinhalt sich selbst widerspricht und durch Realisirung seines einzigen Strebens (Offenbarung seines Inhalts in endlicher Form) diesen selbst (die Unendlichkeit) verneint.

So führte die übermächtige Kraft eines Bach, Beethoven, Berlioz, der keine Formen weit genug waren, ihren unendlichen Inhalt zu fassen, die schließlich alle zersprengte, zu einer erhabenen Musik, während der eigentliche Charakter der schönen Musik darin besteht, daß Form und Inhalt in ihr vollkommen kongruent sind, daß man das Gefühl hat, der Tondichter wolle durchaus nicht mehr sagen, als klipp und klar in der Partitur steht. In diesem Sinne sagt A. Seidl in seiner trefflichen Schrift »Vom Musikalisch-Erhabenen«: »Dieses ‚dem Stoffe Abringen‘, dieser ‚Kampf zwischen Unendlichem und Endlichem‘, dieses ‚Überlegensein des Geistes in seiner größten Tiefe‘ über die Materie bestätigt uns übrigens im letzten Grunde auch unsere Auffassung von dem in der Schönheit eingegangenen Kompromiß, der scheinbaren Versöhnung und dem täuschungsvollen Frieden zwischen jenen beiden Gegensätzen im Schönen und von der Aufdeckung dieses Kompromisses und der Störung dieses harmonischen Friedens im Erhabenen. Es liegt ein Konflikt in der Welt, ein Konflikt, resultirend aus dem Widerstreit dieser beiden Gewalten, ein Konflikt der Idee gegen die Realität; die Idee

muß dem Stoff erst wieder entrungen werden, d. h. mit anderen Worten: diese Idee, in stofflicher Darstellung mit dem Übergewicht der Idee auftretend, ist erhaben, i. e. nicht mehr schön.« — Abgesehen von der irreleitenden Terminologie (Geist und Materie, Idee und Stoff) meint Seidl hier das Nämliche wie ich. Aber es leuchtet ein, daß, wenn jenes Übermächtige, das in der Darstellung des Erhabenen zum Durchbruch gelangt, Idee oder Geist genannt wird, das Erhabene immer nur die Bedeutung einer Durchgangsstufe zu neuer Harmonie und Versöhnung haben kann; und wenn man nicht auf dem Standpunkte eines ganz rohen Dualismus steht, so ist nicht einzusehen, warum der »Geist« sich in der »Materie« nicht vollständig zu offenbaren vermöge, da diese selbst ja nichts Anderes sein kann als »Sichtbarkeit des Geistes« — die »Idee in ihrem Anderssein« im Jargon der Hegel'schen Philosophie. Uns aber ist das, was im Erhabenen an die Oberfläche herauf, was sichtbar werden will, darum ein absolut »Erhabenes«, weil die Bedingung aller Sichtbarkeit eben die intellektuale Anschauung des menschlichen Subjekts ist, weil nur das ganz und restlos — als »begriffen« — ins menschliche Bewußtsein eingehen kann, was der Logicität unseres Erkenntnisvermögens konform ist, was der alogische Charakter des wahrhaft Erhabenen unmöglich macht. — Daß wir des »Unbegreiflichen« ahnend und fühlend inne werden, darin besteht das Mysterium des Erhabenen, und wir erinnern uns hierbei daran, wie R. Wagner in seiner Beethoven-Festschrift die Schlußverse des Goethe'schen Faust II. Theil dahin kommentirte, daß unter dem »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« der »Geist der bildenden Kunst« — für die wir ja die ästhetische Form des Schönen als Grundprincip aufstellten —, unter dem »Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan« aber der »Geist der Musik« zu verstehen sei, »der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt und ihn den Weg der Erlösung geleitet«. Der erhabene Geist der Musik ist es, welcher das »Unzulängliche« zum »Ereignis«, das »Unbeschreibliche« »gethan« macht, — und wie hier an dem, der »immer strebend sich bemüht« die »Liebe von oben« Theil genommen haben muß, damit er

erlöst werde, so findet das Streben der erhabenen Künstlernatur, das sich immer nur approximativ (»unzulänglich«) in Wirklichkeit umsetzen läßt, erst in dem theilnehmend-liebevollen Entgegenkommen des Empfangenden seine endgiltige Erlösung. Das ist der tiefste Grund, warum der Künstler eines Publikums bedarf, und bestände es auch nur aus einem einzigen Freunde, der ihm zuruft: »Ich habe dich verstanden!« —

Wir müssen uns also strenge hüten, durch die mißverständlichen Bezeichnungen »Geist« oder »Idee« den Anschein zu erwecken, als ob das im Erhabenen Sich-offenbaren-Wollende in seinem Wesen ein logisch Geartetes sei; denn nur durch das strikte Festhalten an der inhaltlichen Alogicität des erhabenen Kunstwerkes sichern wir uns das Mysterium des Erhabenen. Andernfalls bleibt immer wieder die Kantische »Allgemeinheit« des ästhetischen Urtheils bestehen, von der das Dogma der Klassicität eine einfache Konsequenz ist, und ewig bleibt unbegreiflich, warum der wahre Künstler doch immer nur »*paucis natus est*«, bis er als »klassisch« einbalsamirt ist, um dann unter allgemeinen Lobeshymnen thatsächlich desto gründlicher vergessen zu werden. Der erhabene Künstler sagt eben das nicht, was er eigentlich sagen will, weil es »unsagbar« ist, und es bedarf der liebevollen Sympathie, um das ahnend aus dem Werke herauszulesen, was darin nur mehr oder minder angedeutet ist.

Ganz deutlich zeigt sich aber der specifische Charakter des Erhabenen in der Musik dann, wenn die schaffende Kraft des Künstlers so gewaltig ist, daß ihr die Kunst in ihrer Vereinzelung überhaupt nicht mehr genügt, wenn jenes wunderbare Phänomen eintritt, daß der Musiker Dichter wird, wenn, wie bei Wagner, diese heilige Noth, das Unausdrückbare zum Ausdruck zu bringen, im eminentesten Sinne des Wortes sprachschöpferisch wird und zu Konceptionen hinreißt, gegen welche ganz unbegreifliche Wunder die *creatio mundi ex nihilo* des Jehovah als wahrhaftes Kinderspiel erscheint. — Wir werden aber, nachdem wir den Begriff des Erhabenen einer allgemeinen Analyse schon unterzogen haben, es vorziehen, zunächst als konkrete Exemplifikation jener abstrakten

Sätze in ihrer Anwendung auf die Tonkunst das Wesen der Kunst jener Meister zu ergründen zu suchen, welche wir hauptsächlich als »erhaben« kennzeichneten, — anstatt umgekehrt zuerst das »Erhabene in der Musik« allgemein zu charakterisiren und dann an Beispielen zu verdeutlichen, welch' erstere Methode ja auch mehr dem specifischen Charakter unserer Ästhetik entspricht, als welche dem Wege der Kunstentwickelung genau folgen, nicht aber diesen selbst vorzeichnen will, und so von vornherein bei allen, nicht ganz allgemeinen Fragen einer Betrachtung der Kunstgeschichte nicht entrathen kann.

Da wir Bach bereits ausführlicher besprochen haben, und überdies bei dem eminenten Einfluß der Polyphonie Bach's auf die neuere Musik auf ihn noch wird zurückgekommen werden müssen, so handelt es sich hier vor allem um die sogen. »neue Richtung« in der Musik mit ihren drei Koryphäen Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner.

Wir erinnern uns an den Ausgangspunkt unserer historischen Betrachtungen: Der ursprüngliche »Gefühlsmensch« verhielt sich zu den Eindrücken der Außenwelt zuerst rein subjektiv, sie afficirten in seinem Leib zunächst den »sichtbaren Willen«, bewirkten Lust und Schmerz. Diese Willensaffektionen, ebenso wie die spontanen Regungen der menschlichen Triebe objektivirten sich mittelbar — für das Auge — als Gebärde, unmittelbar — für das Ohr — als Ton, bezw. Schrei. Ging nun der Mensch von der anfänglichen Passivität den Erscheinungen der Außenwelt gegenüber zur Aktivität vor, so war seine erste Aufgabe, die Ursachen seiner Empfindungen zu erkennen. Sie deutlich und unterscheidbar zu diesem Zwecke zu bezeichnen, dazu reichte jene primitive Gefühlssprache nicht mehr aus, er ging also dazu über, die seine Empfindungen verursachenden Objekte zur Bezeichnung nachzuahmen, und zwar in der Sprache hauptsächlich durch eine onomatopoetische oder symbolische »Tonmalerei«. — Je unabhängiger nun das Individuum von seiner Umgebung wurde, je objektiver es sich den Erscheinungen gegenüber stellte, desto mehr trat, wie wir gesehen haben, das Gefühlselement in der Sprache hinter dem Verstandeselement zurück; aus

einem Ausdrucksmittel wurde die Sprache ein Verständigungsmittel. — Die Natur, welche dem »Naturmenschen« in allen ihren Eindrücken Empfindung wird, sie war dem »Verstandesmenschen« fremd geworden, sie stand ihm als reine Negation, als »Nicht-Ich« — Welt als Vorstellung — gegenüber, deren Erscheinungsreihe in Raum und Zeit er zwar verfolgen konnte, deren innere Bedeutung zu enthüllen ihm aber unmöglich war.

Hatte sich nun neben der Sprache das ihr ursprünglich inhärente Gefühlsmoment als Tonkunst selbständig weiter entwickelt, so konnte diese durch die ihr eigenthümlichen Elemente der schrankenlosen Melodie und Harmonie nur die Unendlichkeit und Schrankenlosigkeit des unbewußten Sehnens ausdrücken (Bach!). Um es zur gegenständlichen und verständlichen Erscheinung zu gestalten, entlehnte sie zunächst der Gebärdensprache (Mimik, Tanzkunst) den Rhythmus, der Wortsprache die festgeschlossene (gleichsam syntaktische) Form der Melodie; denn es bedarf wohl kaum eines Nachweises, daß jede abgeschlossene Instrumentalmelodie die Nachbildung einer Gesangsmelodie sei, wie auch die typische Bedeutung der Kadenzen sich nur aus einer Analogie mit den Absätzen der logischen Rede, wie sie durch die Interpunktionszeichen markirt werden, begreifen läßt (vergl. Sechter, Grundsätze der musikalischen Komposition II, S. 54 u. f.).

So entwickelte sich die Tonkunst bis zu Beethoven als eine idealisirte »Tanzkunst für's Ohr«; der Träger des Ganzen, der tanzende Körper, war das »Individuum« der Melodie, schon Individuum, aber gleichsam erst in seinem reinen An-sich, als bloße Potentialität (man vergleiche Schopenhauer's Musiktheorie). Als Beethoven es nun unternahm, diesen geisterhaften Essenzen den lebendigen Odem der Existenz einzuhauchen, daß sie Menschen von Fleisch und Blut würden, da erwies sich die Tonsprache als ungenügend, er griff — zum Wort, indem er die menschliche Stimme mit göttlicher Naivetät dem wogenden Orchester zurufen läßt: »Freunde, nicht diese Töne!« — Daß die Herbeiziehung des Wortes, des logischen Sprachelementes, zur Vergegenständlichung des musikalischen Inhalts nach diesem kühnen Schritte Beethoven's in zweifacher

Weise vor sich ging, haben wir gesehen: neben der Entwickelungsreihe Beethoven-Wagner geht die parallele von Beethoven über Berlioz zu Liszt.

Auch Berlioz' ganzes, so unendlich tiefes Streben erkenne ich in dem Bemühen, den geisterhaften Schemen der Tonkunst zu lebendiger Existenz zu verhelfen. Führte Wagner's Entdeckungsfahrt zum sprechenden Menschen, so gelangte Berlioz zur tönenden Natur. Wagner fand von Beethoven ausgehend sein »Kunstwerk der Zukunft«, Berlioz-Liszt die »symphonische Dichtung«. Jenes Element, das einst den primitiven Interjektionen der ursprünglichen Gefühlssprache einen gegenständlichen Halt, ein festes Gerippe gegeben hatte, als tonmalende Sprachwurzeln, jenes Element nahm Berlioz als »Tonmalerei« in die Musik auf und führte so die Instrumentalmusik erst ihrem eigentlichen Berufe zu, indem er nicht eine lediglich in Rücksicht auf den menschlichen Gesang erfundene Melodie auf ein Orchesterinstrument übertrug, sondern jedes Instrument seine eigene Sprache reden ließ: so kann man in gewissem Sinne sagen, daß Berlioz der Erste war, der eigentlich für das Orchester komponirte, nicht bloß seine Kompositionen orchestrirte.

Und auf diesem Wege gelangte er nun ebenfalls dazu, das unbewußte Lallen, das gegenstandslose Jauchzen und Jammern der Tonkunst zur Sprache zu erheben, nicht zur bewußtausdrückenden Rede des Menschen, vielmehr zu einer Deutung der unbewußten Sprache der Natur; aber das eigentliche Objekt der Musik, die Melodie, behielt auch bei Berlioz ihren individuellen Charakter, d. h. ihm erschienen nun auch die Naturgegenstände als Individuen, als Objektivationen desselben Willens, der in uns sich sehnt und ringt:

»Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu athmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust.

Und theilend meine Flammentriebe
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wieder gab den Kuß der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quelle Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Widerhall.«

Als Beethoven aus der Vereinsamung und »unmotivirten« Grundlosigkeit seines Individuums sich hinaussehnte, da fand er seine Brüder:

»Seid umschlungen Millionen,
Diesen Kuß der ganzen Welt!«

Als Berlioz von derselben Sehnsucht ergriffen wurde, fand er die Natur, aber nicht mehr die fremde, starre, leblose, sondern die als unseres Gleichen erkannte. Beethoven's IX. Symphonie hat zum Inhalt die Erlösung des Menschen zur Freude durch sein Aufgehen in die allgemeine Liebesgemeinschaft; der erlösungssüchtige Schmerzensschrei der ganzen Natur tönt uns aus der »*Symphonie fantastique*« entgegen (letzter Satz!). Beethoven zertrümmert die Konvention — »was die Mode frech getheilt!« — um Raum für die Freude zu gewinnen: daß er sich damit, wie jeder »Revolutionäre«, einer Illusion hingab, konnte sich erst zeigen, als man zu der Einsicht gelangt war, daß das die Freude trübende, Konflikte schaffende Element nicht das Werk zufälliger Willkür, sondern Ausfluß der innersten widerspruchsvollen Natur des Willens selbst sei, und diesen Schritt über Beethoven hinaus machte Wagner. Es war der holde Wahn, als ob sich das verlorene Paradies zurückerobern, als ob nach den Todeskämpfen des Erhabenen der Friede des Schönen ungetrübt sich wiederherstellen ließe, was Beethoven sein Lied an die Freude singen machte. Wir glauben auch in der Kunst nicht mehr an Utopien, auch da soll das wahre Wesen der Welt zum Vorschein kommen, wir werden daher später noch Gelegenheit heben, den Grundwesens-Unterschied zwischen Beethoven, Berlioz und Wagner, was ihre künstlerische »Eschatologie« sozusagen betrifft, einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Doch sei hier schon gesagt, daß Berlioz zunächst bei der Auflösung der Antinomie des Erhabenen den Beethoven strikte entgegengesetzten Standpunkt einnahm, d. h. die Möglichkeit einer solchen überhaupt leugnete: ihm ist die ganze Welt in zwei Hälften »zerfallen«, das Band der Einheit gänzlich verloren gegangen. Das ganz Eigenthümliche und Anziehende seiner Kunst besteht, man könnte sagen, in ihrer Unfertigkeit; Berlioz' Musik gleicht ebenso oft einer noch harten, festverschlossenen Rosenknospe in ihrer herben Jungfräulichkeit, wie einem welken Herbstblatte, in glühender Farbenpracht, aber weltmüde und wurmzerfressen.

Ihm war es, wie seinerseits Beethoven, nur vergönnt, mit flüchtigem Fuße das neuentdeckte Land zu berühren; ganz klar und deutlich wird sein Bestreben erst durch seine Nachfolger und Vollender, Liszt und Wagner. Letztere beiden Meister, obwohl auf verschiedenen Wegen dem Ideale, welches Beethoven vorgeschwebt hatte, nachstrebend, begegneten sich dann auch konsequenterweise auf der Höhe ihres Schaffens; auch der erlöste Mensch neigte sich nun in seliger Freudenwonne herab zu der nach Erlösung durch ihn und in ihm schmachtenden Natur:

»Auch deine Thräne ward zum Segensthaue:
du weinest, sieh', es lacht die Aue.« —

Zur Erläuterung meiner im Vorigen ausgesprochenen Ansicht über Berlioz diene noch das Folgende: der französische Meister schlägt, wie Liszt, gerade den umgekehrten Weg ein als Wagner; letzteren könnte man einen Künstler »von innen«, im Gegensatze zu einem solchen »von außen«, nennen. Berlioz' Ausgangspunkt ist die melodische Phrase der Beethoven'schen Symphonie: diese projicirt er gewissermaßen als leibliche Erscheinung in die Außenwelt hinaus und sucht sie musikalisch zu rechtfertigen und zu erlösen. Wagner dringt zuerst in das innerste Wesen der alten Symphonie-Melodie ein, erkennt dasselbe als Ausdruck einer Willens-Urthat, und indem er diesen Willen frei walten läßt, erschafft sich ihm die Welt von selbst. Bei Berlioz erscheint auch das Individuum — die Melodie — als Naturprodukt, als motivirt, abhängig von seiner Um-

gebung, — sein Sehnen ist die Freiheit. So war es da, wo Berlioz sich am höchsten erhob, am meisten Wagner näherte, in den »Trojanern« nicht der mythische Mensch, der eine Welt aus sich heraus gestaltet und die von ihm vorgefundene Welt der Sünde erlöst, sondern der Mensch der geschichtlichen Sage, der aus den ihn umengenden und umdrängenden Verhältnissen sich heraussehnt zur Verwirklichung des göttlichen Ideals. Wagner's Weg ging vom Himmel zur Erde: — Lohengrin: wie sein Gralsritter bringt er uns Erlösung aus jenen reinen Höhen, wo nur er geweilt. Liszt's Bahn führte von der Hölle (= Erde; vrgl. Bayr. Bl. 1879 S. 124 »*O monsieur, l'enfer est sur la terre*« — und Schopenhauer, Welt als Wille 3. Aufl. I, 383) zum Himmel: — Dante-Symphonie. Auch Berlioz schlug diesen letzteren Weg ein, aber mehr geahnt als wirklich erfaßt, erscheint ihm der Himmel nur in weiter Ferne, im verheißenden Glühen des — römischen Capitols! —

Wir wollen nun sehen, in welcher Weise dieses ins Ungemessene schweifende, vom Himmel in die Hölle und vom Abgrund in die Höhe rasende Streben, welches der neueren Musik eine so mächtige, mit keiner andere nästhetischen Wirkung zu vergleichende Sprache verlieh, die Ausdrucksformen der Tonkunst umwandelte und veränderte. Zunächst in harmonischer Beziehung war Berlioz der erste, der ohne Vorbehalt, kühn und unerschrocken, alle die Konsequenzen zog, welche durch die Annahme des temperirten Systems bereits implicite acceptirt waren. Wie der Name Bach's, des ersten großen Meister's des Erhabenen in der Musik, mit der Reception des temperirten Tonsystems unzertrennlich verbunden ist, so der Berlioz' mit der Umstoßung der strikten Giltigkeit des Gesetzes der Tonalität. Dadurch gelang es, jene reiche Enharmonik auszubilden — man könnte die Entwickelungsreihe Chopin, Liszt, Wagner für diese »Specialität« aufstellen — welche dann besonders in Wagner's späteren Werken so herrliche Früchte zeitigen sollte. Zeigt sich nun in der Enharmonik das erhabene Streben als ein in die Weite, das Ferne Schweifendes, welches das Entfernteste, das Heterogenste zusammenbringt und identificiert, so haben wir in der

Chromatik der modernen Harmonie gleichsam das Gegenstück dazu: ein Streben in's Unendlich-Kleine, eine Sucht nach allerfeinster melodischer Theilung und Nuancirung, die, namentlich bei Chopin, unwillkürlich den Gedanken erweckt, als sei ihm der halbe Ton noch nicht klein genug, als hindere ihn nur die konventionelle Tonsprache daran, sich in Viertelstönen zu ergehen.

Von der »Emancipation der Dissonanz« haben wir schon gesprochen; hier gab es keine Grenzen, und heute sind wir so weit, daß praktisch alle Dissonanzen frei sind, und die Anzahl der möglichen Akkorde hat sich so erweitert, daß kaum eine Töne-Zusammenstellung denkbar ist, die nicht auch faktisch anwendbar wäre. (Am weitesten sind hierin, wie überhaupt in harmonischen Freiheiten, die Komponisten der neurussischen und neu-französischen Schule gegangen — ich erinnere Beispiels halber nur an Borodin, B. Godard, Wormser's »Enfant prodigue« u. A. — wo, wenigstens in technischer Beziehung, ein thatsächlicher Fortschritt über Wagner und Liszt hinaus zu erkennen ist.) Jene »Anhäufungen« von Tönen, welche kaum mehr Akkorde genannt werden können, in welchen ja Bach schon so Außerordentliches leistete, hat die neue Schule erst recht ausgenutzt und hart bis an die Grenze des Möglichen geführt. Aber nicht nur der Eintritt der Dissonanz wurde so ungezügelter Freiheit preisgegeben, auch ihre Auflösung ist an keine Regel mehr gebunden, und ich erinnere nur an das Liegenbleiben wie Wegspringen von Vorhaltsnoten, um zu zeigen, in welch' ausgedehntem Maßstabe der anarchische Freiheitsdrang der Modernen die Ausdrucksmittel der Musik zum Entsetzen aller bezopften Harmonielehren schreibenden und Kanon-komponirenden Philister- und Professorenseelen zu erweitern wußte.

Von der erhöhten dynamischen Wirkung möchte ich am liebsten gar nicht sprechen, da man ja immer noch nicht ganz aufgehört hat, »moderne Musik« und »kolossalen Lärm« als Wechselbegriffe zu gebrauchen. Aber man hüte sich gerade in dieser Beziehung eine »Gefühlsvergröberung« anzunehmen, nur immer darauf hinzuweisen, daß der abgestumpfte Gaumen immer mehr Paprika verlange: daß die Genußfähigkeit des

Willens, welche, um nicht in gänzlicher Blasirtheit zu enden, immer schärfere Reizmittel verlangt, bei der elementar-sinnlichen Wirkung der Musik so gut wie jeder anderen Kunst ihre Rolle spielt, das brauchen wir gar nicht zu leugnen; aber man übersehe nicht die Wechselbeziehung, in welcher Forte und Piano, als lediglich relative Begriffe, zu einander stehen, und wenn es sicher ist, daß dynamische Wirkungen wie z. B. die des »*Tuba mirum*« in Berlioz' Requiem früher unerhört waren, daß so — wenigstens scheinbar — unvermittelte Kontraste, wie sie sich bei dem großen französischen Symphoniker und auch bei Liszt, weniger bei Wagner, finden, der alten Musik abgehen, so bedenke man, daß andererseits die klassische Musik auch jene allerfeinsten Pianissimo-Effekte, jene anhaltenden, kontinuirlichen, ins unermeßliche emporlodernden Steigerungen eines Wagner, Liszt und Bruckner entbehren mußte. Und auch ganz abgesehen von dieser Wechselbeziehung, gab es vor Berlioz je eine solche zarte Keuschheit und duftige Feinheit der Erfindung, als sie uns aus dessen wunderbaren »Sommernächten« entgegenweht? Und kann man in der That von »grob materiellen Effekten« sprechen angesichts einer Instrumentation von solcher Durchsichtigkeit und Klarheit, wie die Wagner's es bei aller Kraft und Wucht ist, zumal wenn man sie mit den banalen Orchesterwitzen eines Meyerbeer, oder der schwerfälligen Unbeholfenheit Schumann's oder gar Brahms' vergleicht? Aber wenn man gewisse »Musikästhetiker« hört, sollte man glauben, daß ein bedeutender musikalischer Inhalt nothwendigerweise in dem, wie sie meinen, »schlichten« Gefäße einer stümperhaften Instrumentation kredenzt werden müsse, um unsere überreizten, modernen Nerven zu erquicken: daß dieser Labetrank dann allerdings meist als unfehlbares Dormitiv wirkt, will ich gerne konstatiren, aber damit sind wir ja schon bei den — An-»aestheticis«!

Jenem Streben nach Unregelmäßigkeit, welches wir eben nur aus der Alogicität des auszudrückenden Inhalts, der die intellektual-adäquate Form, wie wir auseinandergesetzt haben, als seinem Wesen nicht entsprechend, zersprengt, erklären zu können glauben, sind als einzige, nicht ohne Gefahr zu überspringende, Grenzen die subjektive der Verständlichkeit

Erscheinung zu bringen, wird künstlerisch erreicht einzig im Drama, an dessen Verwirklichung sich der ganze Mensch mit der gesammten Ausdrucksthätigkeit seines Leibes betheiligt und das sich ebenso an den ganzen Menschen, nicht bloß an einen einzelnen der fünf Sinne desselben wendet. Eine Einzelkunst wird nun dann dramatisch, wenn sie dies Bedürfnis nach totalem Ausdruck erkennt und somit ihre Einzelexistenz verläßt, um sich mit einer der Schwesterkünste zu verbinden. Geschieht dies, so kann sie nicht mehr — wie die sogenannte »absolute Musik« — in dem An-sich reiner Potentialität, in der bloßen Innerlichkeit des Gefühls verharren, sondern sie ringt nach sinnenfälligem, leiblichem Ausdruck, sie will Fleisch und Blut werden, eine Musik aber wie die klassische Epigonenmusik unseres Jahrhunderts zeigt nichts als ein ohnmächtiges Streben, das aus seinen kraftlosen Velleitäten nie zum faktischen Wollen gelangt, einen impotenten Kitzel ohne Zeugungskraft, ein Mit-sich-selbst-Spielen inhaltsloser Formen.

Dadurch, daß die Dissonanz in den Mittelpunkt der Musik getreten ist, wurde sie dramatisch, und eben das Hinausgehen über den engeren Ausdrucksbereich der »absoluten« Musik im musikalischen Drama und der Programmmusik bedeutet nichts weiter als die »Rechtfertigung« der Dissonanz in dieser ihrer neuen Bedeutung. Das mächtige Streben, dessen ästhetischer Ausdruck einzig im erhabenen Kunstwerk vor sich gehen kann, emancipirte die Dissonanz aus ihrer untergeordneten Stellung und führte in demselben Proceß die Musik, ihre bisherigen konventionellen Formen zersprengend, über ihr eigenes Gebiet hinaus zur Vereinigung mit der Schwesterkunst.

Die »alte Musik« ist diejenige, auf welche Schopenhauer's Musiktheorie uneingeschränkte Anwendung finden kann: sie erzählt die Geschichte des Willens in seinem reinen An-sich, losgelöst von den Motiven, sie ist sozusagen abstrakte Gefühlssprache, oder vielmehr Ausdruck der abstrakten, allgemeinen Gefühle. Sie ist daher, in ihrem Principe konsequent verfolgt, homophon, und kennt den Kontrapunkt lediglich als anmuthiges, heiter-neckisches Spiel tönender Formen. (Man vergleiche beispielshalber die »erhabene« Polyphonie Bach's

mit der Mozart's.) Mozart, den wir als den größten Meister des »Musikalisch-Schönen« bereits kennen gelernt haben, war nun viel zu sehr Künstler, um diese Richtung jemals einseitig zu verfolgen, und viel zu sehr naiver Künstler, um sich von der Vergeblichkeit seines Bestrebens, die Forderungen künstlerischer Wahrheit und Schönheit gleichermaßen zu erfüllen, überzeugen zu können. So bildet er den Wendepunkt in der Geschichte der neueren Musik: bei ihm laufen noch beide Seiten der späteren musikalischen Entwickelung ungeschieden neben einander her, er trägt den Widerspruch in sich, ohne eine Ahnung davon zu haben; daher der Charakter rührender Naivetät, welcher der Erscheinung des Salzburger Meisters anhaftet. — Mozart hatte zwei unmittelbare Nachfolger, Beethoven und Rossini, welche, jeder in seiner Art, ersterer positiv, letzterer negativ, die Illusion, in welcher Mozart's Schaffen befangen geblieben war, aufdeckten und zerstörten. Die absolute Musik sans phrase ist, wie schon R. Wagner so überzeugend dargethan, die Rossini'sche Arie — man erinnere sich an Schopenhauer's Vorliebe für diesen Meister —, Beethoven aber führt direkt zum musikalischen Drama und zur Programmmusik.

Nun konnte auch Bach eine Auferstehung feiern, jener Allgewaltige, mit dem doch selbst ein so geschickter Talentmann wie Mendelssohn nichts Rechtes anzufangen wußte, indem es eben auch mit der Polyphonie wieder Ernst wurde. — Die Coëxistenz mehrer Individualwillen und die hieraus nothwendig sich ergebenden Konflikte, die ästhetische Darstellung dieser Verhältnisse wird in der Musik einzig durch den ernst genommenen Kontrapunkt erreicht. Ernst nenne ich den Kontrapunkt aber dann, wenn die Themen ausdrucksvoll, also ästhetische Willensrepräsentanten sind, wie bei Bach, nicht aber lediglich Tonfolgen, mit denen sich gut kontrapunktiren läßt, aber nichts weiter. Kommt nun zu dem so gefaßten Kontrapunkte, als Symbol nämlich der Coëxistenz und der hieraus sich ergebenden Konflikte, die Erschließung der untermenschlichen Natur für den musikalischen Ausdruck, wie sie durch die Auffindung des specifischen Klangcharakters der Orchesterinstrumente durch Berlioz ermöglicht wurde,

die Erweckung aller nur denkbaren Stimmungen und Lebensbeziehungen durch die Anwendung von Ideenassociationen — Leitmotiv, symbolische (im Unterschiede von der imitirenden) Tonmalerei u. s. w. — so zeigt sich uns die moderne Musik als ein in seinen Elementen so vielfach zusammengesetztes, bei dem Genießenden ein so hohes Maß künstlerischer Bildung und liebevoller, selbstloser Versenkung in sein innerstes Wesen erforderndes Gebilde, daß es nicht zu verwundern ist, wenn zur Zeit noch sehr Wenige auch nur bis in die Vorhalle desselben vorgedrungen sind. Es zeigt sich aber andrerseits in der modernen Tonkunst, vor allem wenn sie aus eigener Kraft das Gesammt-Kunstwerk des Drama's erschafft, ein ästhetisches Weltbild von einer Totalität, wie es bisher in der Kunstgeschichte unerhört war, und mit dem auch die erhabensten Litteraturwerke schon aus dem Grunde kaum verglichen werden können, weil sie der unmittelbaren Sinnenfälligkeit und leiblichen Konkretheit unserer Kunst nothwendig entbehren müssen. Liszt's »Dante-Symphonie« oder Wagner's »Tristan« z. B. — und man kann ja auch diesen ganz allein für die Musik in Anspruch nehmen; denn obwohl, zum Entsetzen aller Litteraturprofessoren sei es gesagt, der »Text« des »Tristan« vielleicht das tiefsinnigste Drama ist, das die deutsche Litteratur besitzt, so ist hier doch die Tragödie ganz aus dem »Geiste der Musik« geboren, um Nietzsche'isch zu reden — repräsentiren Höhen der Kunstentwickelung, wie sie seit den »Spielen« Shakespeare's nicht entfernt mehr erreicht wurden. Gerade die eminente Bedeutung der symphonischen Dichtungen Liszt's ist noch so wenig anerkannt, daß es heilige Pflicht jedes »Reifen« ist immer und immer wieder darauf hinzuweisen, wie ja Wagner vom »Ring« an ohne den musikalischen Einfluß Liszt's gar nicht denkbar wäre. Jener Schritt vom »Lohengrin« zum »Tristan«, jener Schritt, der in das neue Wunderland der modernen Musik hinüberführte, er ist zuerst von Liszt gemacht worden, und Wagner ist ihm nachgegangen. Freilich solange über das Problem der Programmmusik noch so kindisch-bornirte Ansichten herrschen, wie man sie immer noch von den »renommirtesten« Musikkritikern zu hören bekommt, ist an ein Verständnis Liszt's gar nicht zu denken.

Nicht eine Handlung will die Programmmusik musikalisch illustriren, nicht dasselbe in Tönen sagen, was der Dichter in Worten gesagt, sondern sie benutzt das Programm lediglich als formgebendes Princip, wie der »absolute« Musiker das Schema der klassischen Symphonie benutzt. Seine ästhetische Rechtfertigung muß das Programmmusik-Werk in sich selbst tragen, so gut wie jedes andere Tonstück. Diese Einheit und Konsequenz der Entwickelung, worin Liszt gerade so groß ist, zeigt sich hier nur nicht so schon auf den ersten Blick, es bedarf vielmehr liebevollen Entgegenkommens von Seiten des Hörenden. Diese Werke müssen von innen heraus verstanden und erfaßt werden, von außen kommt man ihnen nicht bei: da sieht man nur planlos aneinander gereihte, mehr oder minder interessante Detail's. Erst wenn in einem kongenialen Gemüthe dieselbe Sehnsucht erwacht ist, aus der das Werk heraus geboren wurde, dann leuchtet auch die innere Nothwendigkeit ein, die all' diese Einzelheiten verbindet und zusammenhält, die ihren eigentlichen übersinnlichen Inhalt ausmacht. Auch bei der formalen Anordnung der alten Symphonie sollte eigentlich die Forderung nach (*quasi* logischer) Konsequenz erhoben werden, die Frage — wenn auch nicht bewußt-abstrakt — gestellt werden, warum folgt auf jenes Thema gerade dieses u. s. f.; aber faktisch unterbleibt diese Fragestellung meist, lediglich aus dem Grunde, weil es ja immer so war, daß auf ein erstes Thema ein zweites als Seitenthema folgte u. s. w. Also wurde hier an Stelle der innerlichen, ästhetischen, sozusagen, autonomen Rechtfertigung eine äußerliche, heteronome, eine solche aus der Konvention gesetzt. Weil dies bei der Programmmusik, die nie nach einer Schablone arbeitet, nicht der Fall sein kann, deshalb soll sie formlos sein. Unserem denkfaulen, in der gewohnheitsmäßigen Schablone versumpften Publikum, das Beethoven nur deshalb vergöttert, weil er Beethoven und, wohlgemerkt, volle 65 Jahre todt ist, und Liszt degoutirt gerade so wie es am Anfang dieses glorreichen, hochgebildeten Jahrhunderts Beethoven ungeheuerlich fand, ihm können wir voll Verachtung das Wotan's-Wort zurufen:

»Stets Gewohntes
nur magst du versteh'n:
doch was nie sich traf,
danach trachtet mein Sinn!«

Diesen nach dem Neuen, dem Ungewohnten trachtenden Sinn haben wir aber nur dann als gesund und ästhetisch berechtigt zu erkennen, wenn er Ausfluß ist jenes ur-gewaltigen Sehnens, das es drängt, sein Innerstes ganz und ohne Rest mitzutheilen, das Unsagbare, Unaussprechliche wenigstens zu lallen und zu stammeln. Es ist leicht klar zu schreiben, wenn die Gedanken seicht sind; aber wo die höchsten Höhen und tiefsten Abgründe des Weltendaseins uns enthüllt werden, da sollte man billigerweise verzichten auf banale Allgemeinverständlichkeit. Hier kann von »schöner Form« nicht mehr die Rede sein. Das »Idealisiren« des Schönheitskünstlers *à tout prix* besteht ja gerade in der Weglassung dessen, was uns ästhetisch am werthvollsten dünkt, des Charakteristischen. Seine Kunst schafft im besten Fall Typen. Wir verlangen aber von der Kunst Individualität schon deshalb, weil uns auch metaphysisch — im Gegensatz zum abstrakten Idealismus — die Individuen das einzig Reale sind, die Gattungen dagegen nichts als Abstraktionen, d. h. Produkte der menschlichen Gehirnthätigkeit. Weil die schöne Kunst typisch ist, hat sie auch naturgemäß ein viel größeres Publikum. Gleichzeitig aber typisch und individuell sein, d. h. mit anderen Worten das Reale in's Ideale hineinzubilden, es in der und durch die Anschauung gleichzeitig begrifflich zu deuten, ist die ewig unlösbare Aufgabe aller Kunst, unlösbar deshalb, weil das Reale in seiner Alogicität nie im Begrifflichen voll und ganz aufgehen kann, weßhalb die Kunst, wie schon bemerkt, gerade durch die Unlösbarkeit ihrer Aufgabe — wie das Leben selbst — immerfort am Dasein erhalten wird, während sie, wenn sie jemals ihr Ziel erreichen könnte, sofort in Philosophie umschlagen müßte. So ist der Widerspruch in Kunst wie Natur das Agens, welches Alles treibt und erhält, ohne den alles Weh, aber auch alle Wonne des Seins ins indifferente Nichts zurücksinken würde. Für die Tonkunst speciell aber manifestirt sich das Streben, dem Widerspruchs-

charakter der Welt ästhetisch gerecht zu werden, als das **Musikalisch-Erhabene**, wie wir es im Obigen entwickelt haben.

Unserer Tendenz gemäß, alle Erscheinungen der Kunst, so verkehrt sie auch unserem subjektiven ästhetischen Empfinden erscheinen mögen, zu begreifen zu suchen, will ich nun hier noch in Ausführung des S. 84 Angedeuteten auseinandersetzen, wie ich mir eine Erscheinung in der modernen Musik, die in ihren Hervorbringungen mit der Kunst des Erhabenen eng zusammenhängt, ja mit ihr verwechselt werden kann, erkläre. Ich bemerke dabei ausdrücklich, daß es sich hier nur um eine subjektive Ansicht handelt, welche ich zwar ganz offen und ehrlich, aber mit allem Vorbehalt einer solchen ausspreche. Es kann nämlich der Fall eintreten, daß diejenigen Ausdrucksformen, welche das unendliche Sehnen des erhabenen Künstlers aus seinem tiefsten Innern heraus erzeugte, von Nachahmern rein äußerlich aufgegriffen werden, um mit ihnen ganz ebenso zu schalten, als der Künstler des Musikalisch-Schönen mit seinen absolut wohlgefälligen Formen umging, d. h. in ihrer mannigfaltigen harmonisch-rhythmischen Kombination, in ihrem kaleidoskop-artigen Um- und Durcheinanderwürfeln findet der Künstler seine volle Befriedigung: das ist das Wesen der **Epigonenmusik**, der mit stolzem Bewußtsein sich so nennenden »absoluten Musik« *κατ' ἐξοχήν*.

Als Schumann von seinem ursprünglichen Wege, der eine wahrhaft originelle Richtung verfolgte, namentlich durch den unseligen Einfluß Mendelssohn's glücklich abgebracht war, fiel er ganz diesem halb schwülstigen, halb trocken-nüchternen Formalismus anheim — als krassestes Beispiel diene das »Requiem für Mignon« —, und Mendelssohn selbst registrirt ebenfalls unter diese Kategorie überall, wo er nicht entweder — z. B. in seinen herrlichen musikalischen »Landschaften« *à la* Hebriden-Ouverture — sich Berlioz nähert oder, allerdings oft mit vielem Glück, über die Sphäre des Musikalisch-Schönen, im Sinne des absolut Wohlgefälligen, überhaupt gar nicht hinausgeht. — Jene formalistische Verwendung erhabener Ausdrucksmittel kann nun, wenn sie von einer entsprechend gut geschulten musikalischen Technik unterstützt wird, manchmal

den Anschein unergründlichsten Tiefsinns aufweisen, so daß es einem mit solchen Werken ähnlich ergeht wie mit den Schriften mancher deutschen Philosophen aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts: man martert vergeblich sein Gehirn um dahinter zu kommen, was die ganze Sache eigentlich zu bedeuten habe. Wer die Geduld hat, bei dieser »zwangvollen Plage« auszuharren, wird freilich schließlich inne werden, daß sie eine »Müh' ohne Zweck« war; denn was dahinter steckt, ist in den allermeisten Fällen entweder ein Unsinn oder eine Trivialität, wenn nicht gar ein geschickt verhülltes Plagiat — wofür die höflichere musikalische Ausdrucksweise den Euphemismus »Reminiscenz« anzuwenden liebt —. Aber in der Musik wird sich ein solches gehaltloses Schaffen immer offenbaren an der Erfindungslosigkeit, d. h. dem Mangel an prägnanten, »selbstevidenten« Themen. — Ausdrücklich sei bemerkt, daß ich bei dieser Charakteristik der Epigonenmusik nicht an Brahms — allein gedacht habe, sondern auch an solche Herren, die sich weniger »conservativ« geriren als jener Wiener Symphoniker und es vorziehen, ihre »Nothanleihen« bei den Koryphäen der modernen Musik zu machen, statt immer und immer wieder auf dem wilden Streitrosse Beethoven'schen Titanentrotzes einen Ritt in die csardasreichen Pußten zu unternehmen, wobei ja auch allzusehr die Konkurrenz Operetten —, in neuester Zeit sogar Opern-komponirender Kollegen im Wege steht.

Unsere Betrachtung über das Musikalisch-Erhabene soll aber folgende Erwägung zu ihrem endgiltigen Abschluß bringen.

Wir haben gesehen, daß die »schöne Erscheinung« die allererste Wirkung des bloßen Eintritts der Musik ist, daß das Schöne gleichsam die Vorhalle bildet, durch welche wir erst ins innerste Heiligthum der musikalischen Offenbarung eintreten:

»Nur durch das Morgenthor des Schönen
Dringt ihr in der Erkenntnis Land!« —

heißt es auch hier. Darum konnte ja Schopenhauer in der Sprache seiner Metaphysik sagen, daß die Musik direkt ein Abbild des Willens als Ding an sich, selbst eine Idee der

Welt sei, — weil sich in der That die Musik zu allen anderen Künsten verhält, wie das Reich der Ideen zur räumlich-sinnlichen Außenwelt: die Musik ist das, was die anderen Künste nachbilden; und wenn wir auch nicht geneigt sind, die Ideenlehre des Schopenhauer'schen abstrakten Idealismus zu vertreten, so ist doch so viel an seiner Musiktheorie richtig, daß die Musik uns um ein beträchtliches Stück weiter hinabführt in den Urgrund des Seienden als alle anderen Künste. — Aber ihre ästhetische »Scheinhaftigkeit« wahrt die Musik dadurch, daß sie ihren Inhalt in irgend eine Beziehung zur sinnlichen Außenwelt bringt, d. h. zunächst in die Form der schönen Erscheinung kleidet, welche der erhabene Inhalt allerdings im Laufe der Entwickelung zerstören und zertrümmern kann, die aber trotzdem die äußersten Enden der musikalischen Manifestation bilden muß. Denn ebenso wie wir durch das »Morgenthor des Schönen« in das »dunkelnächt'ge Land« eintreten, so verlassen wir es auch wieder durch dasselbe, d. h. der Widerspruch, welcher sich in der Offenbarung des Erhabenen zeigt, muß irgend einer Lösung zugeführt werden, oder es kann doch wenigstens bei ihm nicht stehen geblieben werden. Die Bedeutung der Schlußkadenz liegt eben in diesem Zurückleiten aus dem Reiche des Erhabenen in das der schönen Erscheinung und von da in die reale Welt. Dieser Schluß selbst ist rein konventionell bei Bach: Bach kennt keine Lösung des Widerspruchs des Erhabenen, er kann gar keine kennen, aus dem einfachen Grunde, weil, wie schon früher auseinander gesetzt, es ihm einzig möglich war, das gegenstandslose ewige Sehnen musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Die Kadenz bei Bach bedeutet einfach: *et cetera in infinitum.* Man sieht nicht ein, warum das Tonstück gerade jetzt aufhört und nicht noch weiter geht und immer fort. Erst als die Musik dramatisch — im oben besprochenen Sinne — geworden und der Widerspruch des Erhabenen als dramatischer Konflikt vergegenständlicht war, erst dann wurde es möglich, den Widerspruch durch ein Höheres abzulösen. Dies konnte nun so geschehen, daß der Widerspruch als überwunden, in einer höheren Einheit aufgegangen betrachtet, also der musikalische Ausdruck des Erhabenen zu der Erscheinungsform des Schönen

zurückgeleitet wurde, oder aber, was allemal dann eintreten mußte, wenn der Widerspruch wirklich tief und in seiner schlechthinigen Ewigkeit erfaßt war, der Widerspruch wurde bloß in eine Einheit zusammengefaßt, ohne seinen Widerspruchscharakter zu verlieren, woraus sich dann die Wirkung des Humoristischen ergiebt, was den Gegenstand unseres letzten Kapitels bilden soll.

III.

Das Humoristische in der Musik.

Wir haben in den vorstehenden Kapiteln gesehen, wie das Schöne in der Musik als eine Illusion sich selbst zerstörte, um dem Erhabenen zu weichen. Als das Wesen des Erhabenen hatten wir den in's Unendliche strebenden Drang erkannt, dessen einziges Ziel es aber doch nur ist, sich in endlichen Formen zu manifestiren, zu offenbaren. Diese Sehnsucht des erhabenen Strebens führte nothwendigerweise zum Dramatischen, da es eben nicht ruhen kann, bis es seinen Inhalt in volle Leiblichkeit umgesetzt hat, was einzig im Drama geschieht. Der Widerspruch eines Willenswesens, das darnach ringt, einen unendlichen Inhalt in endliche Formen zu bannen, ist im erhabenen Streben gegeben. Kommt dieses nun in der künstlerischen Darstellung sich selbst zum Bewußtsein, so mußte der Widerspruch in irgend einer Weise schließlich wieder zur Einheit emporgehoben werden. Bei Bach verbleibt, wie wir gesehen haben, das erhabene Streben gänzlich in seiner elementaren Unbewußtheit; hier kommt der Widerspruch des Erhabenen dem Künstler als solcher überhaupt nicht zum Bewußtsein, weil eben die Sehnsucht gegenstandslos, der Wille unmotivirt, die Welt gleichsam vor der Erschaffung des Menschen uns entgegentritt. Erst für Beethoven, als die Musik aus ihrem eigenen Bereiche heraustrat, um in der Umarmung der Schwesterkunst ihre Erlösung zu finden, konnte das Bedürfnis entstehen, den Widerspruch des Erhabenen zu lösen.

Bei Beethoven tritt dieser Widerspruch als der Konflikt des auszudrückenden Inhaltes mit der konventionell-herkömmlichen Symphonieform auf; die Lösung suchte er einfach in der Zertrümmerung dieser Form. Es ist der Wonnerausch der großen französischen Revolution, in der sich die Naturschwärmerei Rousseau's in Wirklichkeit umgesetzt zu haben glaubte, der berauschende »Wahn«, der im modernen Socialismus wieder auflebte und der ja nie aussterben wird, daß, wenn nur erst einmal *tabula rasa* gemacht sein wird, alles wieder gut werden muß, dieser Wahn war es, der Beethoven sein »Lied an die Freude« singen ließ. Nach diesem »Rausche« — und ein solcher war es — bedeutet Berlioz' »Symphonie fantastique« nichts anderes als die nothwendige »Ernüchterung«. Es ist die furchtbare Dämonie des Byron'schen »Weltekels«, der gräßliche Vernichtungsschrei der Verzweiflung, der diese naturgemäße Reaktion einleitete. Und wie sehr späterhin Berlioz sich auch künstlerisch abklärte, der »Weltschmerz« war und blieb das Grundmotiv seines Schaffens; und wie, worauf ich schon früher hinwies, Berlioz der musikalische Interpret der Natur im weitesten Sinne des Wortes genannt werden darf, erscheinen seine Menschen durchweg als Kinder der Leidenschaft, als wilde, ungezähmte Naturprodukte. Beethoven kennt nur das autonome Ich, das alle hemmenden Schranken der Konvention zertrümmert, um in den Naturzustand der »Freude« zurückzukehren: Rousseau. Berlioz kennt nur die unerbittlich waltende Nothwendigkeit der Natur, des Seienden, wie sie das tragische Verhängnis des Individuums ausmacht: Byron. Bei Beethoven ist das Subjekt seinem Milieu, bei Berlioz umgekehrt das Milieu dem Subjekt überlegen. Beethoven täuscht sich darüber, daß auch die historisch-gewordene Welt eine vom Willen gewollte ist — denn wie wäre sie sonst geworden? — und daß somit auch die neu zu schaffende Welt demselben Widerspruchsgesetze verfallen, also ebenso »unvollkommen« werden muß wie die zerstörte. Für Beethoven existirt in letzter Hinsicht nur der all-eine, allmächtige Wille als erhabenster Drang nach höchster Lebensbethätigung in der idealen Freude; Beethoven ist ein *monstrum per excessum* von der denkbar größten Einseitigkeit: er gewahrt den Widerspruch

zwischen Ideal und Welt, und infolge dieser Wahrnehmung verneint er die Existenzberechtigung des Realen und läßt es durch die Flamme der idealen Sehnsucht verzehrt werden. Für Berlioz war dies nicht möglich; bei ihm waren die »zwei Seelen«, die in unserer Brust wohnen, sich zu sehr ebenbürtig an Kraft und Macht, als daß eine durch die andere gänzlich hätte vernichtet werden können. Deshalb zerfällt ihm die Welt in zwei sich widersprechende und gegenseitig verneinende Hälften, und vergeblich bleibt sein Bemühen, das geheime Band zu entdecken, das beide vereint. So wird ihm das Erhabene vornehmlich zum Dämonischen, er wird Romantiker im eigentlichsten Sinne des Wortes (vergl. E. Th. A. Hoffmann), die Natur kann nicht überwunden werden, aber ihre dämonische Macht wird begriffen als ermöglicht durch ihre Identität mit der einen der beiden in uns vorhandenen »Seelen«. Als Grundstimmung ergiebt sich ein Verzweiflungspessimismus, der alle Hoffnung weit hinter sich gelassen hat, ohne noch zu dem Endresultate der Resignation gelangt zu sein. Wie diese Einsicht als der »Weisheit letzter Schluß« Berlioz in den »Trojanern« zu dämmern beginnt, indem der Held auf das Glück verzichtet, um dem Rufe seiner göttlichen Sendung zu folgen, darauf haben wir schon hingewiesen: hiermit mußte Berlioz sein Schaffen abschließen, weiter konnte er nicht gelangen.

Als Wagner in Paris von verzehrendster Sehnsucht angetrieben wurde, über das Wesen seiner Kunst sich selbst klar zu werden, da trat ihm von neuem die Gestalt Beethoven's entgegen, und indem er sich mit der ganzen Hingabe, deren diese wunderbare Künstlerseele fähig war, in das Wesen der Beethoven'schen Melodie versenkte, erkannte er sie als Ausdruck, als Ausfluß und Manifestation der künstlerischen Sehnsucht. Als er sich nun weiter bewußt zu werden suchte, welches Verhältnis diese Sehnsucht zur realen Außenwelt, oder mit anderen Worten der Inhalt des Kunstwerkes zur künstlerischen Form haben könne, gelangte er zu der Forderung, daß die Sehnsucht ihre Welt sich selbst schaffen, daß der Inhalt die Form aus sich heraus erzeugen müsse. So ließ er den künstlerischen Willen frei schaffen, und es ergab sich als

Resultat, daß diese neue, der hergebrachten Konvention gänzlich entrückte Welt dies Eine mit der realen Welt gemeinsam habe, daß sie nämlich gerade so mit einem unlösbaren Widerspruch behaftet ist als jene. Die neue Welt, die sich aus den Trümmern der alten Kunst erhob, war nicht das Reich der Freude, wie Beethoven gewähnt, sondern dem tragischen Verhängnis der Selbstvernichtung verfallen, wie es sich schon Berlioz geoffenbart hatte; nur war dieses Verhängnis jetzt begriffen als nothwendige Folge des Widerspruchs, der dem Willen tief in seinem Innersten anhaftet. Der Wille kann nichts anderes wollen als was seinen urewigen Inhalt ausmacht, und das Produkt dieses Wollens ist eben die reale Welt. Wissend geworden bleibt ihm nichts übrig, als sich selbst zu verneinen, aber als Subjekt dieser Verneinung, deren Objekt er selbst ist, bleibt der Wille immer noch wollend (nolo = volo non esse), d. h. der Widerspruch ist unlösbar, auch die Verneinung des Willens zum Leben, die Erlösung ist im letzten Grunde, wenn auch die erhabenste, so doch eine Illusion, das nie endende, ewige Schicksal des Willens wird als nothwendig begriffen durch den auch auf eine endgiltige und restlose Erlösung verzichtenden — Humor.

Wäre eine restlose Lösung des Weltenwiderspruchs möglich, oder auch nur denkbar, so müßte der Schlußeindruck eines Kunstwerks, dem der ästhetische Ausdruck des Erhabenen zu Grunde liegt, allemal derselbe sein wie der des Einfach-Schönen, nur weit intensiver, verstärkt durch die Hemmung des nun überwundenen Widerspruchs. Dies ist aber thatsächlich nicht der Fall, und der Schlußchor der Dante-Symphonie oder die letzte Scene des »Parsifal« sind zwar von einem Paradiesesfrieden durchweht, aber es ist nicht der Paradiesesfriede des ersten Menschenpaares im Garten Eden, sondern die Todesruhe des sterbensmatten sündigen Erdenpilgers, der die Tragödie auf Golgatha erlebt und immer noch sehnsüchtig der Wiederkehr des Erlösers harrt. Wir haben für diese Stimmung, in welcher aller Widerspruch in Einheit zusammengefaßt ist, ohne in Einheit aufgegangen zu sein, ohne etwas von seinem Widerspruchscharakter verloren zu haben, diese Stimmung, in deren poetischer Schilderung ein Jean Paul

so groß war, nur einen Ausdruck: wir nennen sie humoristisch; und der übliche Mißbrauch, der mit diesem Worte getrieben wird, indem jeder fade Witzling ein Humorist heißen will, kann uns nicht abhalten, diese Bezeichnung beizubehalten. Meine Meinung wird deutlicher werden, wenn man sich Beispiels halber den Schluß des »Tristan« vergegenwärtigt, wo (Kl.-A. S. 260, Z. 3—4) das Sehnsuchtsmotiv noch einmal auftaucht, wo sich gleichsam der »Wille zum Leben« epilogisch an den Zuhörer wendet und ihm zuzurufen scheint: »O glaubt nur nicht, daß ich todt bin, ich triumphire ja doch schließlich über alle Nirwana-Wonne. Ich bin das Erste und das Letzte, das *A* und *Ω*, von dem Jegliches ausgeht und zu dem Jegliches wieder zurückkehrt. Die Erlösung alles Seienden ist zwar die höchste und edelste, aber doch nur — eine Illusion!« »Wonneklagend« — auch ein echt und tief humoristischer Ausdruck! — »Alles sagend« ist diese Stimmung! Oder man erinnere sich an die »Götterdämmerung«. Wenn da schließlich das Siegfried-Motiv sich noch einmal in der Tiefe aufbäumt, um von den niederschauernden Götterdämmerungsklängen verschlungen zu werden, bekommt dann nicht die folgende Melodie der Liebeserlösung jenen wehmüthigen Beigeschmack, der aller Freude und Wonne den specifisch humoristischen Charakter verleiht? Scheint sie nicht zu klagen: »Ruhe ward nun den müden Göttern: aber um welchen Preis! Ist das in der That eine ersehnenswerthe Erlösung, welche von dem Edelsten und Herrlichsten der Welt mit seinem Untergange erkauft werden mußte?« — Endlich verweise ich noch auf den Schluß des »Parsifal«, den schon H. v. Stein so tief gemüthvoll dahin kommentirte, daß er aus dem Kunstwerke hinaus auf die Anwendung seiner Lehren im Leben hindeute: »Seht, das war es, was ich euch zu sagen hatte! Nun geht hinaus in die Welt und lebet danach!« — Da wird es denn auf einmal klar, daß der Widerspruch nicht definitiv aus der Welt geschafft ist, daß das Drama nur die ideale Vorwegnahme jener Lösung bedeutet, die wir praktisch alle anzustreben haben und die keiner jemals erreicht. Aber indem sich der Künstler am Schlusse seines Werkes gleichsam über dieses selbst erhebt und es ebenso vor den Spiegel des

Bewußtseins rückt, wie das Kunstwerk selbst die Welt abspiegelt, geht er über die Sphäre des Erhabenen und eine einseitige Lösung des Konflikts hinaus zu der widerspruchsvollen Einheit des Humoristischen.

Auf diese Weise kann der Künstler seine ganze eigene Künstlerschaft zum Gegenstande ästhetischer Betrachtung und Deutung machen, wie Wagner in den »Meistersingern«, wo dann die humoristische Stimmung das ganze Werk durchzieht und sich nicht erst als Schlußresultat ergiebt.

Geschichtlich sehen wir das Humoristische aus dem Komischen hervorgehen, und es verhält sich zu diesem wie die Lehre vom realen Widerspruch zu der Verbaldialektik Hegel's. Auch die Lust, welche das Komische erweckt, beruht auf dem Bewußtwerden einer identitas contrariorum, aber diese ist nur scheinbar, nur eine begriffliche, ja (im Wortspiel z. B.) nur verbale Täuschung. Im Humoristischen aber wird es voller Ernst damit, daß ein von unserem Gefühl unmittelbar als Einheit Erfaßtes der Vernunft sich als contradictio in adjecto darstellt: wenn diese dem und im Gefühle sich offenbarende Einheit zu dem gewußten Widerspruche und ihm gegenüber in die Sphäre des Bewußtseins erhoben wird, dann tritt die Wirkung des Humoristischen ein.

Da wir die Verbindung der Musik mit der Poesie im Wagner'schen Tondrama und in der symphonischen Dichtung als eine aus dem innersten Wesen der Tonkunst mit Nothwendigkeit erfolgte Entwickelung begriffen haben, so kann man gegen die oben auseinandergesetzten humoristischen Wirkungen nicht einwenden, daß sie nicht der Musik angehören, sondern erst durch ein ihr fremdes Reflexionsmoment in sie hineingetragen werden: denn was dem ganzen Processe zu Grunde liegt, ist ja jenes Streben, welches die Musik ganz von selbst über ihre Grenzen hinaustrieb, weil sie eben für sich allein ihren Inhalt unmöglich zur vollen »Existenz« — i. e. »motivirten« Erscheinung — bringen konnte. Es frägt sich nun aber, ob, abgesehen von dieser poetisch-musikalischen Humoristik, auch die sogenannte »absolute« Musik humoristischer Wirkung fähig sei, und zwar müssen wir hier scheiden

zwischen nur vorübergehender humoristischer Wirkung und der humoristischen Grundstimmung, welche entweder das ganze Werk durchzieht, oder sich schließlich als Endresultat ergiebt. Erstere kann gar nicht geleugnet werden; in einzelnen Elementen, auf Augenblicke kann die Musik sogar komisch wirken, z. B. durch gewisse Instrumentaleffekte; aber die geringste Überlegung zeigt, daß ein Tonstück, welches als Ganzes nur komisch wirkt — natürlich beabsichtigt: denn die komische Wirkung eines Brahms'schen Klarinette-Trios gehört nicht hierher — überhaupt die Grenzen der Musik als Kunst überschreitet. Selbst rein komische Sujets verklärt die Musik zum Humoristischen, wofür ich Beispiels halber an Chabrier's geniale »Marche joyeuse« erinnere, als wo eine überaus gewandte Kontrapunktik, sonst die Manifestation der Musik als »exemplum arithmetices nescientis se numerare animi« *κατ' ἐξοχήν*, einzig dazu verwendet wird, wirres Durcheinander und heillose Unordnung zum ästhetischen Ausdruck zu bringen, — oder an die Prügelfuge in den »Meistersingern«, wo allemal das Komische in solche Höhe erhoben scheint, daß es als ein Abbild des realdialektisch-humoristischen Charakters alles Seienden überhaupt sich darstellt und demgemäß wirkt. (Daß ich hier nicht etwas in das Werk hineinphantasire, woran der Autor selbst nicht dachte, dafür diene zum Beleg die Stelle aus Sachs' »Wahn«-Monolog:

> »Doch eines Abends spat,
> ein Unglück zu verhüten
> bei jugendheißen Gemüthen,
> ein Mann weiß sich nicht Rath;
> ein Schuster in seinem Laden
> zieht an des Wahnes Faden:
> wie bald auf Gassen und Straßen
> fängt der da an zu rasen!« u. s. w.

Aber was will es heißen, wenn wir von einem Werke der absoluten Musik, z. B. dem Scherzo einer Beethoven'schen Symphonie sagen, es wirke humoristisch? Nach meiner Meinung ergiebt sich hier die humoristische Wirkung aus der mit größter Schärfe sich in's Bewußtsein drängenden und doch als »gewollt« erkannten Inkongruenz zwischen Form und

Inhalt. Gerade in manchem Beethoven'schen Scherzo steht die geschlossenste Form, welche überhaupt in der Musik denkbar ist, einem Inhalte gegenüber, welcher oft mehr als der irgend eines anderen Satzes der Symphonie das Maßlose, Überschwängliche, alle Grenzen Durchbrechende ausdrückt, wie denn ja Wagner das Scherzo der »Neunten« durch das Faustwort: »Genießen will ich, glühend heiß genießen« kommentirte. Aber es ist, als ob hier eine — wenn auch unbewußte, instinktive — Überzeugung davon, daß, welche neue Formen der musikalische Inhalt sich auch schaffe, die ihm vollkommen adäquate doch nie gefunden werden könne, den Künstler von vornherein resigniren lasse auf alles Streben nach restlosem Ausdruck des Auszudrückenden, und er sich beschränke, durch die Inkongruenz zwischen unendlichem Inhalt und konventionell beschränkter Form das fast übertrieben kenntlich zu machen, was sich ja als Resultat alles künstlerischen Strebens schließlich ergeben muß, — die Unerreichbarkeit des eigentlich Angestrebten, was sich naiv auch in den alten Sätzen ausspricht: die Kunst spreche zum Gefühle, der Künstler müsse der Phantasie des Genießenden etwas zu thun übrig lassen u. s. w.

Der humoristische Künstler der absoluten Musik verhält sich der konventionellen Form gegenüber zu dem Künstler des Erhabenen gerade so, wie der humoristische Charakter zu der erhabenen Heldennatur gegenüber den Verhältnissen des politischen und socialen Lebens. Er resignirt, verzichtet auf eine Umgestaltung, eine Reform, von der er weiß, daß sie doch keine definitiv abschließende sein könne, daß sie zu immer neuen Umwälzungen führen müsse, und so fort in's Unendliche. Müssen wir als Pessimisten hierin dem Humoristen Recht geben, so können wir aber auch andererseits den Helden nicht tadeln, der mit unverzagtem Jugendmuthe das Unmögliche versucht, wogegen der realdialektische Ästhetiker über beide Richtungen folgende Bemerkungen nicht wird unterdrücken können.

Ist die erhabene Künstlernatur nämlich von überwältigender Genialität, wie z. B. die R. Wagner's, so kann ihr Werk die Illusion erwecken, als ob das Angestrebte faktisch voll und

ganz erreicht sei, im Sinne einer definitiven Erlösung des dem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegenden Sehnens, daß also die Kunst fertig sei, darüber hinaus nichts mehr zu sagen habe: —

»Zu End' ewiges Wissen!
Der Welt melden
Weise nichts mehr!« —

daß in der That verwirklicht sei, was der »holde Wahn« des Schönen uns vorspiegelt. Dies kann natürlich nie der Fall sein: wie für den Christenmenschen die Heilsthat des Erlösers nicht die Sünde aus der Welt schafft, sondern lediglich den Weg zeigt, auf dem sich Jeder selbst zu erlösen hat, wenn ihm der Glaube an den Heiland die Kraft hierzu verleiht, so sind jene künstlerischen Messias-Gestalten, ein Bach, ein Wagner, ein Liszt, ewig unverrückbare Polarsterne, die der auf dem uferlosen Meere künstlerischen Sehnens von den wilden Wogen rastlosen Wollens umhergeworfene Kunstjünger immer vor Augen haben muß, — und sollte sich auch zeigen, daß der Polarstern nicht ganz zusammenfalle mit dem mathematischen Nordpole — wenn er Muth und Kraft zu neuen Thaten gewinnen will. Aber er wird sich nicht bei ihnen beruhigen, er wird dasselbe Recht für sich beanspruchen, welches jene ihren Vorbildern gegenüber mit soviel Energie gewahrt hatten; denn

»Was der Meister nicht kann,
vermöcht' es der Knabe,
hätt' er ihm immer gehorcht?«

Andererseits wird der Künstler des Humoristischen in der Musik leicht in Gefahr kommen, überhaupt nicht verstanden zu werden. Wenn wir als das Wesen seiner Kunst die gleichsam apriorische Resignation auf vollkommene Kongruenz zwischen Form und Inhalt erkannten, so ist schon hier dem Missverständnisse zu begegnen, als ob damit »den Stümpern ein Loch geöffnet« werden solle: es handelt sich hierbei natürlich lediglich um die dem Inhalte inadäquate Beibehaltung der konventionellen Form — in Sonderheit der klassischen Symphonie-Form —, nicht aber etwa um ein Nicht-Beherrschen der Ausdrucksmittel, welches jene Inkongruenz im Gefolge

habe. Was ich meine, wird klar werden, wenn ich auf einen modernen Symphoniker hinweise, dessen ganz eigenthümlicher Charakter nur dann wahrhaft verständlich wird, wenn man ihn als den musikalischen Humoristen *κατ' ἐξοχήν* erkannt hat: es ist Anton Bruckner.

Alles das, was eine übelwollende oder missverstehende Kritik an diesem Meister als formlos, bizarr, unverständlich u. s. w. tadeln zu müssen glaubte, erklärt sich, wenn man das symphonische Schaffen Bruckner's unter dem Gesichtspunkte des Humoristischen betrachtet. Vergegenwärtigen wir uns die Bruckner'sche Symphonie, so ist nicht abzuleugnen, daß hier eine auffallende Inkongruenz zwischen Form und Inhalt sich uns zeigt. Das Schema der Beethoven'schen Symphonie ist nirgend verlassen, mit der einzigen Ausnahme, daß die Repetition des ersten Theils des Allegro-Satzes wegfällt: aber ist einmal Ernst damit gemacht, daß die Musik eine rein zeitliche (succesive) Kunst, daß sie Streben nach Ausdruck eines Unausdrückbaren, aber nicht blos das zeitliche Auseinander-Legen einer geschlossenen, gleichsam räumlich fixirten und umgrenzten (logischen) Idee ist, also die Unendlichkeit des musikalischen Inhalts einmal zugegeben, so verliert die symmetrische Anordnung als musikalische Gestaltungsform von selbst alle ästhetische Bedeutung, und wo das ursprüngliche Wesen der Symphonie-Form als Tanz nicht mehr deutlich erkennbar ist, wie z. B., abgesehen vom Scherzo, schon in der Beethoven'schen Symphonie und Ouverture, wirkt eine solche, gänzlich unmotivirte Wiederholung rein konventionell und störend (man erinnere sich an die große Leonoren-Ouverture in C). — Da wir nun aber gesehen haben, daß die Entdeckung des absolut erhabenen Grundwesens der Tonkunst mit Nothwendigkeit die Überschreitung der Grenzen der Musik zur Folge hatte, sie andere Beziehungen zur raum-zeitlichen Außenwelt aufsuchen ließ, als sie in der Form der Tanz-Symphonie gegeben waren, welch' letztere eben den allem musikalischen Schaffen zu Grunde liegenden Widerspruch, Ausdruck eines Unausdrückbaren sein zu wollen, nicht genügend zu versinnlichen vermochte, so frägt es sich, wie Bruckner, aus dessen Werken doch jener Charakter der Unendlichkeit und Erhabenheit

so deutlich spricht, bei der klassischen Symphonie-Form verharren konnte, und da uns mit einer nur psychologischen Erklärung dieses merkwürdigen Phänomens wenig gedient wäre, inwiefern dieses Steckenbleiben in einer dem Inhalte absolut inadäquaten Form ästhetisch berechtigt sei.

Wir haben schon angedeutet, daß die Sache nur dann erklärlich wird, wenn man annimmt, daß der Künstler schon von Anfang an darauf resignirt habe, kurz ausgedrückt, den Dualismus zwischen Form und Inhalt vollständig zu überwinden. Die instinktive Überzeugung, daß auch mit Zuhilfenahme der Schwesterkunst Poesie es dem musikalischen Inhalte niemals gelingen werde, sich voll und ganz zum sinnlichen Ausdruck zu bringen, daß es nur dem unmittelbar sympathisirenden Gefühle gelingen könne, ahnend bis zum innersten Kern des Kunstwerks vorzudringen, läßt den Künstler das Anstreben einer Einheit zwischen Form und Inhalt als ein unerreichbares Ideal überhaupt aufgeben und sich dabei beruhigen, die trotz einer so ganz krass ausgesprochenen fundamentalen Selbstentzweiung im Grunde dennoch gewahrte Einheit der auch die schärfsten Antinomien als Grundeinheit erfassenden Macht des menschlichen Gemüths zu überlassen. Um den Vergleich noch einmal zu gebrauchen, es verhält sich das Schaffen Bruckner's zu dem Berlioz' und Liszt's, wie der Quietismus des Resignirten zu dem revolutionären Streben des Reformators: bei ihm steht von vornherein fest, was bei jenen sich einzig als Endresultat nach allen den langen Kämpfen ergiebt, die Unerreichbarkeit des in der Kunst Angestrebten. Wir können auch den Humoristen vergleichen mit demjenigen, der auf Schopenhauer's *δεύτερος πλοῦς* zur Heiligung gelangt im Gegensatz zu dem, dessen Einsicht in das Wesen der Welt die Willensumkehr zu Stande brachte. Er verzichtet, ohne zu wissen, warum, während die erhabene Künstlernatur, wenn sie schließlich zur Resignation genöthigt wird, dies dem Umstande verdankt, daß sie das Räthsel alles Seienden vollkommen durchschaut hat. So weist der eigentliche Humorist immer gleichzeitig eine gewisse Naivetät und Unbewußtheit in seinem Charakter auf, welche zu seinem, in mancher Hinsicht wieder sehr stark entwickelten, reflektirenden Geiste in eigenthüm-

lichem Kontraste steht. In formeller Beziehung ist der Humorist formlos im eminentesten Sinne des Wortes, und in dieser Beziehung erinnert Bruckner unwillkürlich an — Jean Paul. Und daß dabei und dazu im Gegensatz Bruckner oft geradezu sklavisch sich unter die konventionelle Form beugt, erhöht den humoristischen Charakter seiner Kunst vielmehr, als daß es ein Einwand sein könnte. Humoristen sind immer konservativ, sie haben etwas Altväterliches, sie sind im besten Sinne des Wortes »unzeitgemäß«. Dem Publikum gegenüber charakterisirt sie eine oft in's Maßlose gehende Rücksichtslosigkeit, sie schreiben nur für sich, sie lieben es, dem Leser oder Hörer ein Schnippchen zu schlagen, dessen Geduld auf die härtesten Proben zu stellen: man denke an Sterne! Sie sind Individualisten extremster Observanz.

Nun wird ja der einheitliche Eindruck auch des erhabenen Kunstwerks einzig garantirt durch die Befähigung des Genießenden, in ahnender Anticipation des Gefühls den Kreis zu schließen, den der Künstler selbst nie ganz beschreiben kann, weil er dahin zurückkehrt, von wo er ausging, in das Unausdrückbare, Unnennbare, das »Tao« der chinesischen Philosophie; — die gerade Linie, die sich nach entgegengesetzten Richtungen endlos ausdehnt, muß aufgefaßt werden als ein Kreis, dessen Radius unendlich groß geworden ist. Da ist es denn der Charakter des künstlerischen Helden auszurufen: »Ich will die Sache so deutlich machen, daß ich verstanden werden muß, ich will zur Evidenz nachweisen, daß auch das allerverzweifeltste Ringen nicht über den Widerspruch hinausführt. Freilich das moderne Publikum wird mich nicht begreifen können, aber ich schaffe mir selbst ein Publikum, es wird das ‚Volk der Zukunft' sein«, — ja freilich, der »Zukunft«, die nie Gegenwart werden kann! — »Ich will ein Publikum!« Aber wie muß dieses Publikum beschaffen sein? Es muß da die Einheit entdecken, wo sich nur Widerspruch zeigt. Dies kann nur das Gefühl. Was für ein Gefühl aber? Einzig die Liebe! »Nur wer mich liebt, kann mich verstehen!« — In der That, wie wäre dieser oft belachte Ausspruch unseres Meisters, den ein witziger Recensent sogar einmal in das schöne Hysteronproteron: »Wer Wagner versteht, der muß ihn

lieben!« — als ob der Nicht-Liebende, der kalte Verstand, jemals zum »Verstehen« eines Künstlers gelangen könnte! — verkehrt hat, zu erklären, wenn eben der Meister sich nicht auch im tiefsten Innern bewußt gewesen wäre, daß Evidenz im Sinne des totalen, restlosen Ausdrucks des Auszudrückenden in der Kunst ewig unmöglich, daß zur vollen Verwirklichung der künstlerischen Absicht das Publikum, sein liebevolles Entgegenkommen, seine ästhetische Sehnsucht, die es dem Künstler entgegen, in die Arme treibt, unbedingt nöthig sei. Darum lautet ein Hauptsatz des künstlerischen Glaubensbekenntnisses R. Wagner's: Nicht der Künstler allein macht die Kunst, sondern der Künstler im Verein mit dem ihn liebenden und deshalb verstehenden Publikum — um das analoge Verhältnis, welches zuvor schon gelöst sein muß, nämlich das zwischen schaffendem und ausübendem Künstler, hier gar nicht zu berühren. Daher: »Wollen Sie, dann haben wir eine deutsche Kunst!«

Anders der von vornherein resignirende Künstler, wie wir ihn oben beschrieben haben. Er hat gar kein Publikum im Auge, er kommt dem Genießenden gar nicht entgegen, er verharrt bei sich, er schreibt nur für sich selbst. (In Parenthese sei bemerkt, daß auch H. Taine in seiner »Histoire de la littérature anglaise« bei der Charakteristik des Humoristen, die er seiner, übrigens für einen Franzosen mit anerkennenswerthem Verständnis ausgeführten Besprechung Carlyle's vorausschickt, diese »Rücksichtslosigkeit« dem Publikum gegenüber ausführlich erörtert.) — Deshalb ist der Weg, den hier der Genießende zurücklegen muß, um zum Verständnis zu gelangen, noch einmal so weit. Trafen sich dort Künstler und Publikum auf halbem Wege, so muß hier das Publikum den ganzen Weg alleine machen, es muß den Künstler bei ihm selbst aufsuchen: daher die »Schwerverständlichkeit«.

Wie die Einheit aller unabhängigen Individuen für uns nicht als Realität besteht, sondern nur als die verzehrende Sehnsucht der Liebe, und wie das Wesen der Liebe nicht einfache Selbsthingabe ist, sondern aus einem widerspruchsvollen Ineinander von Aufopfern und Behaupten des individuellen Ich sich zusammensetzt, so verbirgt sich die Liebe

des humoristischen Künstlers hinter der Maske einer anscheinend egoistischen, herben Verschlossenheit. Der ästhetische Individualist — hierin zu vergleichen dem Jüngling, der ruhig abwartet, bis »die Rechte kommt«, im Gegensatz zu dem in jede Schürze sich vergaffenden Commis — appellirt nicht, wie Kant wollte, an einen »*sensus communis*« der gesammten Menschheit, sondern lediglich an »sein Publikum«, das er als ergänzendes Korrelat seiner Individualität ebenso fordert und, können wir hinzusetzen, ebenso wenig in der geträumten Idealität findet, wie der wahrhaft liebebedürftige Mensch sein alter ego. Und daß so mancher Künstler, der durch seine verbissene Zurückgezogenheit in seine eigene, scheinbar bizarre, Individualität von vornherein auf ein Publikum irgend welcher Art zu verzichten schien, gerade die allerheißeste Sehnsucht empfindet verstanden zu werden, hat sein realdialektisches Analogon im Liebesleben darin, daß gar häufig die kältesten, im starrsten Egoismus sich verschließenden Naturen — namentlich beim weiblichen Geschlecht — im Grunde das tiefste Bedürfnis haben sich hinzugeben, eben nur nicht dem ersten Besten, sondern einzig dem Einen, der als der »Rechte« erkannt wird. (Eine verwandte Erscheinung bildet ja, nebenbei bemerkt, die eigentliche charakterologische Wahrheit von Shakespeare's Katharina in »Der Widerspenstigen Zähmung«, allerdings fast zu sehr versteckt unter dem groteskkomischen Detail einer nur äußerlich dramatisirten Novelle, und vollends eine George Sand war Meisterin in der Darstellung solcher weiblicher Charaktere, welche die Sehnsucht verzehrt, lieben zu wollen und nicht lieben zu können.)

Aber welch' köstliche Vortheile bringt andererseits dieses Resigniren des musikalischen Humoristen mit sich! Die gewaltige Kraft des künstlerischen Sehnens, eingedämmt in das enge Flußbett der konventionellen Form, auf's äußerste komprimirt und angestaut, tobt noch furchtbarer in diesem Zwange, als wenn sie in wilder Überschwemmung alle Dämme einreißt, das ganze feste Land, so weit das Auge reicht, in eine wogende See verwandelnd. Da bäumt es sich auf, da rast es hinan in wildester Steigerung, um plötzlich machtlos, vernichtet zusammenzusinken: da haben wir das ganze, volle Abbild des

realen Lebens, des ewig sich sehnenden, nie sein Ziel erreichenden Willens. Dort, beim künstlerischen Heldencharakter, stehen sich der individuelle Wille und die Außenwelt im Todeskampfe gegenüber, der erstere, übermächtig, wirft seinen Gegner zu Boden, um mit Entsetzen in seinem Todfeinde die Realität seines eigenen Inhalts zu erkennen. Er verneint ihn, er glaubt sich erlöst: aber wer verneint, wenn der Wille sich selbst verneint? — Er ist ewig, zu nie endender Qual verdammt!

Dagegen steht dem individuellen Willen im Schaffen des resignirenden Künstlers die Außenwelt, und zwar in Gestalt der konventionellen Form, gleich stark, ja übermächtig gegenüber; an ihrem Widerstande prallt all sein Mühen ab. Und wenn er dann erkennt, daß er nur gegen sich selbst wüthet, so giebt er den Kampf ganz auf: es braucht diese Generalresignation ja nicht immer die Form kraftlosen Zurücksinkens aufzuweisen, sondern ebenso gut kann sie sich im heroischen Trotze der Coda eines Bruckner'schen Finales vollziehen. Dort, vom erhabenen Künstler, wird der ganze Weltenkreis durchmessen, gezeigt, wie der Wille sich sein eigenes Leid schafft, wie er dagegen ankämpft, wie er in diesem Kampfe zu Grunde geht. Aus der »Nacht« zum »Tag« und vom Tag wieder in die Nacht zurück, von der Zeugung zum Leben in den Tod, die ganze Weltenmöglichkeit wird erschöpft: — hier giebt der humoristische Künstler nur einen Ausschnitt aus dem Kreise, aber seine Kurve läßt uns das Ganze mit Sicherheit im Geiste konstruiren; dort erzeugt sich die Welt aus dem dunkeln Urgrunde alles Seienden und kehrt in ihn zurück, hier werden einfach die vorhandenen Gegensätze einander gegenübergestellt: »Wie das ward« und »Wie das wird« — die Beantwortung dieser Fragen bleibt unserm ahnenden Fühlen überlassen. Daher auch das Tief-Mystische in solchen Werken, das »Heimlichthun« — wer Bruckner kennt, wird diesen Ausdruck verstehen —; das letzte Wort wird nicht ausgesprochen, wie vor einer Profanation scheut der Künstler davor zurück. Wir werden hier einerseits, wie in der Humoristik der »Tragedy of common life« — die ja immer mehr oder minder tragi-komisch bezw. komi-tragisch ist — mitten in die widerspruchsvollen

Thatsachen des Lebens hineinversetzt, und es bleibt unserm eigenen Witze überlassen, sich sein Verslein dazu zu machen, zu begreifen, wie das alles im letzten Grunde so kommen mußte, andererseits der Bildlichkeit und Symbolik der ersteren Kunstrichtung gegenüber — welche ja eine »ewige« Thatsache als historisches Faktum zum Ausdruck bringen muß, mit zeitlichem Anfang und Abschluß — ein Abbild, das gleichsam mit der Realität parallel geht, das Strahlenbüschel nicht durch das Brennglas des Begriffs in einen Focus sammelt — oder wenigstens zu sammeln sucht — sondern dies dem Genießenden anheimstellt. Hier ist die konventionelle Form das »historisch Gewordene«, vor dessen Schranken sich der himmelstürmende Übermuth des Titanen beugt, und die unbegriffen und scheinbar ungerechtfertigt als nichts empfunden wird denn als ein lästiger Zwang. Der Geist der Musik, der in Wagner eine sichtbare Welt aus sich heraus erschuf, ganz in Leiblichkeit aufgegangen zu sein schien, ist nun wieder in weite Ferne entrückt, in keiner anderen Beziehung zum raum-zeitlichen Dasein als dem der Inkongruenz seines Inhalts mit der Form, welche eben jene »Welt der Vorstellung« hier symbolisch repräsentirt. Auf diese Weise gelingt es der Bruckner'schen Symphonie, eine im eminentesten Sinne des Wortes humoristische Wirkung hervorzubringen, ohne der Mithülfe eines begrifflichen Elementes hierzu zu bedürfen. Derselbe Geist der Musik, der auf einer früheren »Objektivationsstufe« sozusagen die Formen der Tanzsymphonie beseelt hatte, findet jetzt in diesem von ihm selbst Gezeugten nichts als seinen vollständigen Gegensatz, er, der ewig fließende, der nie rastende Drang in's Unendliche, in der geschlossenen Form eine listige Fessel, die er doch so wenig vernichten darf und kann, wie es Wotan erlaubt ist, die Verträge zu verletzen, welche er selbst eingegangen. Was der Wille als seinen eigenen Inhalt aus sich heraus projicirt hat in die Welt des Sinnlichen, wendet sich nun als feindliche Außenwelt gegen seinen eigenen Erzeuger. So offenbart sich hier, ohne daß die Ausdruckssphäre der sogenannten absoluten Musik überschritten würde, der alte Widerspruch des Willens mit sich selbst und bewirkt den humoristischen Eindruck.

Aber schon höre ich selbst den wohlwollenden Freund unmuthig ausrufen: »Wie kann man glauben, daß ein so naiver Künstler wie Bruckner an dergleichen Dinge beim Komponiren gedacht habe, oder wie kann man gar dem Hörer zumuthen, sein ästhetisehes Wohlgefallen aus solchen philosophischen Höhen herabzuholen?!« — Thue ich denn das? Nein! Ich behaupte nur Folgendes: Bruckner, obwohl mit seinem Schaffen ganz der »neuen Richtung« angehörend, hat niemals auch nur den leisesten Versuch gemacht, in formeller Beziehung über Beethoven hinauszugehen. Da Bruckner nun zwar allerdings eine durchaus naive, aber keineswegs gedankenlose Künstlernatur ist, so muß eine, wenn auch noch so instinktive und ihm selbst unbewußt gebliebene Ursache ihn zu dieser Beschränkung bewogen haben. Welches ist diese Ursache, und war die Regung, welcher der Meister in seinem Schaffen nachgab, ästhetisch berechtigt oder nicht? — das war die Frage, welche wir zu beantworten suchten. Andererseits wird Niemand leugnen, daß auf den verstehenden Hörer eine Bruckner'sche Symphonie einen ganz specifisch gearteten Eindruck macht, den man am kürzesten als das Gefühl einer als nothwendig geahnten Willkür bezeichnen könnte. Dieses Gefühl einerseits am Lichte des abstrakten Gedankens zu analysiren, zu begrifflicher Deutlichkeit zu bringen, aus welchen Elementen es sich zusammensetze, andrerseits die Berechtigung jenes Verharrens bei einer dem Inhalte inadäquaten Form nachzuweisen, dies wollte die obige Auseinandersetzung leisten, nichts mehr.

Wir haben also gesehen, daß während bei Wagner ein einziges, allerdings schon in sich selbst widerspruchsvolles, Princip dem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegt — das Streben nach Ausdruck eines Unausdrückbaren —, bei Bruckner sich von Anfang an zwei Elemente, der unendliche Ausdrucksgehalt und die konventionell beschränkte und beschränkende Form, feindlich gegenüber stehen. Meistert Wagner die Ausdrucksformen so, daß man schließlich glaubt, das Wunder sei wahrhaft Realität geworden, das Unendliche habe sich restlos verendlicht, und bedarf es der Reflexion, um sich darüber klar zu werden, warum denn eigentlich die eroberte Paradiesesstimmung doch einen schmerzlichen Beigeschmack behalte, so

tritt bei Bruckner der Widerspruch so wuchtig, so prononcirt, so unverhehlt auf, daß darüber — wenn nämlich der Hörer nicht ganz eindringt in die Tiefen des Werkes — schier die Einheit verloren geht, die Einsicht nämlich, wie dieses freiheitsdürstende Individuum mit seinem alle Konvention verspottenden, übermächtigen Sehnen schließlich doch nicht bloß rein mechanisch hineinversetzt wurde in eine seinem Wesen so gar nicht entsprechende, kleinliche, philiströse Formenwelt, sondern hineingezeugt und hineingeboren, organisch mit ihr verwachsen, auch nur ein Glied in der Kausalitätskette ihrer Erscheinungen ist, gerade wie der Mensch in seinem Verhältnis zur Außenwelt. Das alte Räthsel, daß mein Ich gerade als individuelles Ich ohne Frage mehr ist denn ein bloßes Phänomen — und was sagt uns das Gewissen Anderes? — und daß es doch in der Zeit entstanden, flüchtig und vergänglich durchaus und ganz in die Erscheinungsreihe der »Welt als Vorstellung« fällt, — wer denkt es aus? — Sucht Wagner diesen gordischen Knoten zu durchhauen, indem er kühn die Alleinberechtigung des Individuums proklamirt, es von allem »historisch Gewordenen« emancipirt, schließlich aber doch dahin gelangt, daß der Wille sich in seiner »eigenen Fessel« fängt, daß er sich den Feind aus seinem eigenen Innersten erzeugt, daß er, seinen widerspruchsvollen Wesensinhalt erkennend, entsagt und verzichtet, so durchzieht diese Resignation auf Gestaltung einer »freien« Welt Bruckner's Werke von Anfang an. Haben Wagner's Gestalten bei aller Individualität immer etwas Typisches, Allgemein-Symbolisches, so ist Bruckner in seinem Schaffen extremster Individualist, so daß er noch in viel eminenterem Sinne sagen könnte: »Nur wer mich liebt, kann mich verstehen.« Ohne hingebenstes Versenken in diese trotzig-verzagte, himmelstürmend ergebene, so widerspruchsvolle und doch dem liebenden Auge so verständliche Persönlichkeit, dieses echte Menschenkind in seiner ganzen himmlisch-irdischen, genial-philiströsen Wunderbarkeit — ist mit Bruckner nichts anzufangen. So ist er denn recht ein Mann für die Geweihten, die Auserwählten, nicht aber für die »berufenen« — Kritiker und Sachverständigen: denn hier behält ja auch das Bibelwort, allerdings in anderem Sinne als

es gemeint ist, seine Wahrheit: »Viele sind ‚berufen', aber wenige auserwählt!«

Mein Zweck wäre erreicht, wenn ich Einem oder dem Anderen, der sich an manchem Bizarren in Bruckner's Werken, an jenem oft getadelten Stocken des musikalischen Flusses, jenem scheinbar unmotivirten Abbrechen der Gedanken mitten in der Entwickelung, trotz des besten Willens noch stieß, den Weg gezeigt hätte, auf welchem auch diese »Sonderbarkeiten« als nothwendig zu begreifen sind, wie sich zu einem Brucknerschen Werke in dieser Beziehung ein »formvollendetes« verhält, wie ein elegant gedrechselter Theatermonolog zu den Angstschreien und Herzensseufzern, wie sie in der realen Welt der Brust des gequälten Menschenkindes sich entringen, dem Monologisiren, wie es in der That vor sich geht, wo auch nicht ein Gedanke wartet, bis der vorhergegangene schön und rein abgewickelt ist, sondern Pro und Contra sich überstürzen, ein Gedankenfaden, kaum angesponnen, wieder zerreißt, dann eine qualvolle Pause eintritt, wo der Kopf sich vergeblich abmartert, sich zum Bewußtsein zu bringen, was das Herz eigentlich will, bis eine neue, frische Strömung alles wieder in Fluß bringt. Mag sein, daß Bruckner das ästhetische Princip der »Anschaulichkeit« bisweilen verletzt; aber giebt es nicht Dinge, die überhaupt nicht, oder doch nur sehr andeutungsweise, anschaulich gemacht werden können? Ist es nicht auch eine Aufgabe des künstlerischen Schaffens, von Zeit zu Zeit durchblicken zu lassen, wie eben im tiefsten Grunde auch die Kunst an einer unlösbaren Aufgabe arbeitet, lösbar nur insofern, als sie das ahnende Gemüth des Genießenden erweckt, das als Einheit zu fassen, was sie nur als widerspruchsvolle Zweiheit zeigen kann? Und liegt darin nicht der Humor der Kunst?* —

---

* Nachträglich finde ich bei Schopenhauer eine Stelle, welche als Bestätigung meiner Entwickelung des Humoristischen um so mehr ein Anrecht darauf hat citirt zu werden, als ja der Meister den Begriff des Humors viel enger faßt, trotzdem aber nicht umhin kann, das Humoristische folgendermaßen zu charakterisiren (Welt als Wille, II, 3. Aufl., S. 110): »— näher betrachtet, beruht der Humor auf einer subjektiven, aber ernsten und erhabenen Stimmung, welche unwillkürlich in Konflikt geräth mit einer ihr sehr heterogenen, gemeinen Außenwelt, der

Wir sind am Ende, und ich fühle nun erst, wie aphoristisch meine Ausführungen geblieben sind, wie wenig es mir gelungen ist, meiner Aufgabe gerecht zu werden. Allein das glaube ich mit einiger Zuversicht behaupten zu dürfen: das Problem der Musikästhetik ist noch von keinem meiner Vorgänger in gleich tiefer und umfassender Weise hingestellt worden. Inwiefern mir freilich die Lösung gelungen ist, das vermag ich schon darum nicht zu beurtheilen, weil ich unmöglich wissen kann, ob ich denjenigen Grad begrifflicher Klarheit auch für andere erreicht habe, welcher bei der Erklärung einer so intimen Gefühlsthatsache, als es der musikalische Kunstgenuß ist, unbedingt nothwendig erscheint. Vielleicht vermag ein resumirender Rückblick auf manches dunkel Gebliebene noch ein helleres Licht zu werfen.

Als Kant die Ästhetik und Teleologie neben einander in der Kritik der Urtheilskraft behandelte, war dies nach meiner Ansicht nicht eine aus der sonderbaren Anlage seines Systems hervorgegangene Schrulle, wie man oft zu hören bekommt, sondern ihn leitete dabei ein tiefer Gedanke, nämlich der, daß das Wohlgefallen am Schönen wie am Zweckmäßigen im letzten Grunde darauf beruht, daß beide uns ein einheitliches, widerspruchsloses — also vernünftiges — übersinnliches Substrat der Welt zu verbürgen scheinen, und daß beide gleicherweise subjektiv und illusionär sind. Der lustvolle Eindruck der schönen Form wirkt noch nicht als solcher ästhetisch, sondern erst dann, wenn er uns zu einem Empfindungsgehalt wird, den wir dem schönen Gegenstand als dessen formschaffende Seele unterlegen, wie ich in dem Kapitel über das Schöne in der Musik auseinandergesetzt habe. (Deshalb läßt sich ja auch darüber streiten, ob das Minimum von Lust, welches die elementaren Formen des »Mathematisch-Schönen« hervorrufen, schon ästhetisch genannt werden darf.) Der ästhetisch wie der teleologisch lusterweckende Gegenstand

---

sie weder ausweichen, noch sich selbst aufgeben kann; daher sie, zur Vermittelung, versucht, ihre eigene Ansicht und jene Außenwelt durch dieselben Begriffe zu denken, welche hierdurch eine doppelte, bald auf dieser, bald auf der anderen Seite liegende Inkongruenz zu dem dadurch gedachten Realen erhalten.« —

verdanken ihre Wirkung dem Umstand, daß die rationellen Beziehungen, die harmonischen Verhältnisse auf eine dem Mannigfaltigen zu Grunde liegende Einheit hinweisen. Das Schöne sowohl als das Zweckmäßige ist in der realen Welt faktisch vorhanden, aber nur für eine einseitige Anschauungsweise. Alles Schöne und Zweckmäßige ist dies nur relativ und momentan, absolut nur für den, der die Kehrseite der Medaille unberücksichtigt läßt. Was immer als schön und zweckmäßig in der Welt erscheint, hat die Tendenz in sich, in sein Gegentheil »umzuschlagen«. Jede Vollkommenheit ist nur ermöglicht durch einen ihr entsprechenden Defekt desselben Gegenstandes in anderer Beziehung; jeder Fortschritt ist als solcher zugleich ein Rückschritt, und alle »Aufklärer« mußten sich ja jederzeit von der Rotte der »Dunkelmänner« den Vorwurf gefallen lassen, dessen Berechtigung kein Einsichtiger leugnen kann, daß jeder intellektuelle Fortschritt, jede Hebung des allgemeinen geistigen Niveau's die Bande der heteronomen (religiösen, gesellschaftlichen) Sittlichkeit lockert, ohne die Masse jemals zur autonomen (individualen) Sittlichkeit erziehen zu können.

Dieser Zwiespalt, dieser Widerspruch, der die Welt durchzieht, er muß sich nun auch in der Kunst zeigen, und wenn dies nicht der Fall wäre, hätte die Kunst länger kein Anrecht darauf, für die erhabenste Manifestation des menschlichen Geistes angesehen zu werden. Ich habe nun versucht, für die Musik nachzuweisen, wie in der That ein unlösbarer Widerspruch das eigentliche Agens in der Entwickelung der Tonkunst von jeher gewesen ist, wie es allen großen Meistern der Musik als die höchste Aufgabe ihrer Kunst erschienen ist, sich nicht in einem bedeutungslosen, absolut wohlgefälligen Spiel tönender Formen zu ergehen, sondern auf ihre Art uns »das Wesen der Welt schauen zu machen«. Das Unendliche, als eine sich selbst widersprechende Einheit, hatte das Streben, sich zu verendlichen, sichtbar zu werden, in das menschliche Bewußtsein einzugehen, der Vernunft zum Trotz zu zeigen, daß ein von ihr gänzlich Verschiedenes den innersten Kern der Welt ausmache. Wir haben gesehen, daß zunächst das Wesen der Welt als Einheit erfaßt wurde im Schönen, wie

dieses dem Erhabenen weichen mußte, wo der Widerspruch als Wesen der Welt sich enthüllte, um dann im Humor als widerspruchsvolle Einheit erkannt und begriffen zu werden.

Der Künstler des Schönen vermeint entweder zu zeigen, wie die Welt in Wahrheit ist: dann faßt er die Hemmungen, Störungen und Konflikte als so unbedeutend auf, daß sie das Gesammturtheil über die Welt als eine vollkommene nicht alteriren können; — oder wie sie sein sollte und könnte: dann ist er der wahre Idealist, als dessen erhabenstes Beispiel mir Schiller vorschwebt, der zum Kämpfer in der Schlacht der Geister wird, wobei ihn die nie verlöschende Hoffnung beseelt, das Gute werde doch endlich siegen.

Dem humoristischen Künstler ist diese Hoffnung geschwunden; er kämpft, aber nicht mit dem stolzen Vorgefühle des Sieges in der Brust, sondern einzig aufrecht erhalten durch das Bewußtsein seiner hohen Pflicht, auszuharren bis zum letzten Blutstropfen auf einem — verlorenen Posten. Er hat seine Mitkämpfer darüber aufgeklärt, daß nichts mehr zu hoffen sei: seine Kunst ist nicht mehr schön. Aber nun ist auch Ruhe in seine Brust eingekehrt, er weiß, woran er ist.

Jetzt erkennen wir aber auch erst den Zweck und die Bedeutung der Kunst für die Gegenwart. Der moderne Künstler muß die Kämpfe mitkämpfen, von denen die Welt durchtobt wird, nicht sich aber in ein imaginäres Wolkenkuckucksheim, das angebliche »Reich des Schönen« flüchten, um dort »himmlische Wonnen« zu genießen, während seine Mitmenschen in höchst »irdischer« Noth und Trübsal schmachten; Erlösung bringen, Trost spenden soll die Kunst, wenn man so will, indem sie durch die Einsicht in das Wesen der Welt, welche sie uns eröffnet, die Nothwendigkeit des Elends, die Unentrinnbarkeit aus dieser Welt des Jammers begreifen macht, aber nicht uns »hinwegtäuschen« über die Leiden des Daseins, sie uns vergessen machen. Erst recht soll sie uns aufrütteln, den Stachel tief in's Herz bohren, damit das warme Herzblut des Mitleidens hervorquelle, die scharfe Pflugschar soll sie sein, die den harten Boden durchfurcht, daß die Saat der Liebe keimen und gedeihen möge;

wie die Posaune des Gerichts soll sie dem Tauben in's Ohr schmettern, was sie als Wahrheit erkannt, und ihre einzige Tendenz ist die, dem so leicht in leerer Hoffnung und täuschendem Wahn sich einlullenden Menschenherzen zuzurufen, sei es mit dem Entsetzensschrei der Tragödie, sei es mit dem wehmüthigen Lächeln des Humors oder mit dem bittern Sarkasmus der Komik: »Sieh', so ist diese Welt!«

Bei Gott! — wenn das die Aufgabe der Kunst wäre, unserem ennuyirt-genußsüchtigen, blöde-blasirten Koncert- und Theaterpublikum seine Langeweile zu vertreiben, während der von allen diesen »Genüssen« ausgeschlossene Arme hungernd vor der Thüre liegt, dem behäbigen Banquier etwas vorzusingen und vorzugeigen, während die sociale Frage drohend am Horizonte der Gesellschaft steht, jeden Augenblick bereit, diesem ganzen vergoldeten Unsinn ein jähes Ende zu bereiten, mit einem Worte, wenn die Kunst mit unserem modernen »Kunsttreiben« identisch wäre, dann thäte jeder Künstler, dem noch ein Funke von Idealismus in der Brust glimmt, besser, Holz zu hacken, als sein Talent herzugeben zu einem solchen, wahrhaft »unsittlichen« Luxus, von dem kein Mensch etwas hat.

Hätte der Optimismus Recht, wäre in irgend welcher Form ein definitives Heil für die Welt zu erwarten, dann hätte die Kunst überhaupt keine Berechtigung. Dann könnte es nur eine Losung heutzutage geben: Alles, was Kopf und Hände hat, arbeite auf dem direktesten Wege darauf los, daß dieses Erdenparadies möglichst rasch verwirklicht werde. Wissenschaften treibe man, soweit sie praktischen Nutzen haben — etwa Chemie, um aus Cellulose Brod zu machen — aber was soll Kunst? Freilich könnte der Dichter als Volksredner oder socialistischer Agitator die Bühne betreten und sein Werk zum tendenziösen dramatisirten Pamphlet machen: aber das wäre keine Kunst in unserem Sinne.

Hat aber der Pessimismus Recht, dann ist es eine wahrhaft würdige Aufgabe für die Kunst, die Nothwendigkeit des Übels darzulegen, indem sie den mit sich selbst entzweiten Willen als Wesen der Welt nachweist, den Weltschmerz zur Resignation des Humors verklärt. Daß diese Resignation

